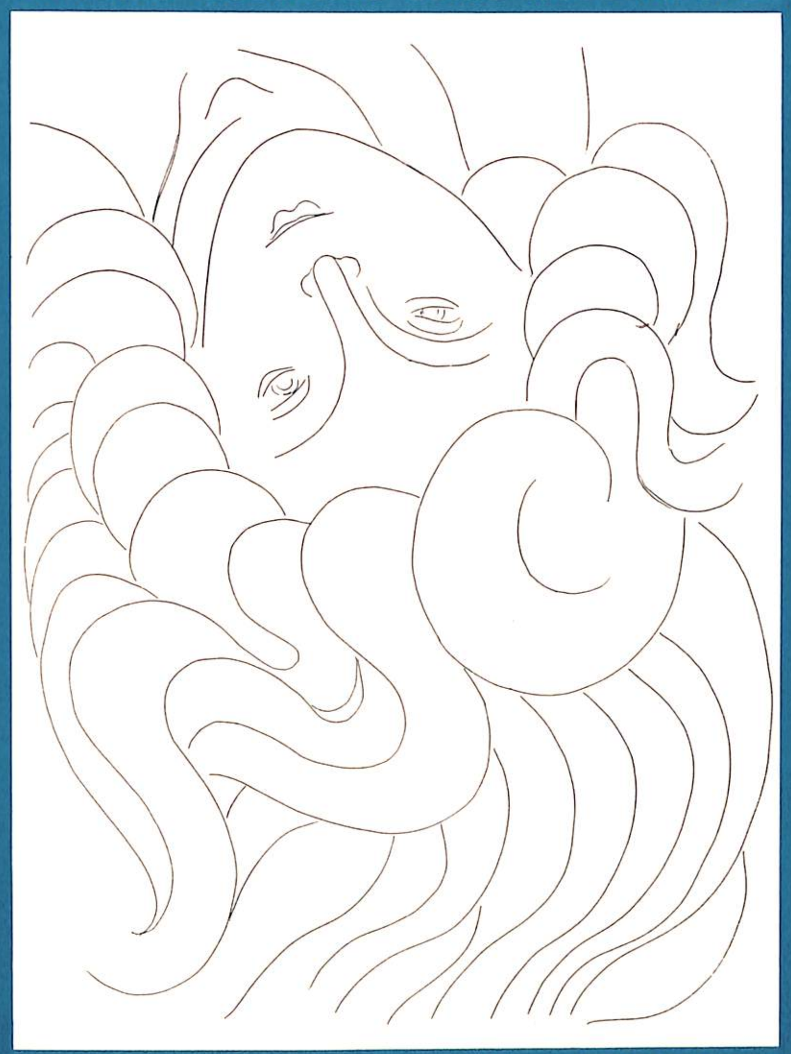


MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

MODERN ARTISTS AS ILLUSTRATORS
ARTISTAS MODERNOS COMO ILUSTRADORES



THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK   RIVA CASTLEMAN

Marzo 23 - Abril 14 de 1982

Exposición auspiciada por



Medellín - Colombia

MODERN ARTISTS AS ILLUSTRATORS

ARTISTAS MODERNOS COMO ILUSTRADORES

MODERN ARTISTS AS ILLUSTRATORS

ARTISTAS MODERNOS COMO ILUSTRADORES

RIVA CASTLEMAN

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

RIVA CASTLEMAN

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Designed by Melissa Feldman

Type set by M.J. Baumwell, Typography, New York, N.Y.

Printed by Rapoport Printing Corp., New York, N.Y.

Bound by Sendor Bindery, Inc., New York, N.Y.

The Museum of Modern Art

11 West 53 Street

New York, N.Y. 10019

Printed in the United States of America

An exhibition presented under the auspices of The International Council of The Museum of Modern Art, New York

Diagramación de Melissa Feldman

Tipografía por M.J. Baumwell, Typography, New York, N.Y.

Impreso en Rapoport Printing Corp., New York, N.Y.

Encuadernación por Sendor Bindery, Inc., New York, N.Y.

The Museum of Modern Art

11 West 53 Street

New York, N.Y. 10019

Impreso en los Estados Unidos de America

Exhibición presentada bajo los auspicios del International Council de The Museum of Modern Art, New York

CONTENTS

INDICE

ACKNOWLEDGMENTS

The works illustrated in this book were selected for an exhibition that was formed for circulation in South America and Asia. Most of the books are duplicates from the Collections of The Museum of Modern Art. On behalf of the Museum and The International Council I wish to express appreciation to Robert Motherwell, Greenwich, Connecticut, and to Petersburg Press, Inc., New York, for their generosity in making works available for the extensive tour of the exhibition.

For their invaluable advice and assistance I am most grateful to Waldo Rasmussen, Director of the International Program, Antoinette King, Senior Paper Conservator, Marion Kocot, Program Assistant, and Vlasta Odell, Senior Cataloguer. For his always perceptive and encouraging comments I wish to thank Francis Kloeppel, Senior Editor.

The first publication of this catalog was made possible through the extremely generous contribution of Jornal do Brasil.

RECONOCIMIENTOS

Las obras ilustradas en este libro fueron seleccionadas para una exposición formada para circular en América del Sur y en Asia. La mayor parte de los libros son duplicados de los de las Colecciones del Museo de Arte Moderno. En nombre del Museo y del Consejo Internacional, quisiera expresar mis agradecimientos a Robert Motherwell, Greenwich, Connecticut y a Petersburg Press Inc., Nueva York, por su generosidad en hacer disponibles las obras para un recorrido extenso de la exposición.

Por sus consejos inestimables y por su ayuda estoy profundamente agradecida a Waldo Rasmussen, Director del Programa Internacional, a Antoinette King, Directora de la Sección de Conservación de Papel, a Marion Kocot, Asistente del programa y a Vlasta Odell, Directora de Catalogación. Por sus siempre perceptivos y alentadores comentarios quisiera darle las gracias a Francis Kloeppel, Director de Redacción.

La primera publicación de este catálogo fue posible por la generosísima contribucion del Jornal do Brasil.

INTRODUCTION

The phenomenon of a full-time painter or sculptor setting aside brush or chisel in order to illustrate the text of a writer rose to its most creative heights in the twentieth century. Perhaps the word illumination, characteristic of an earlier manifestation of this sort of enterprise, explains the artist's contribution to a book better than illustration, since often the relationship between the pictorial and textual parts is more esthetic than descriptive. The illumination of the senses and feeling of a story vigorously adds to the experience of imagining that a literal illustration might severely stifle. So even though illustrating texts is the artist's contribution to books, what makes the major examples of this activity so outstanding is the balanced dialogue set up between these two creative forms. When the author and artist have worked together, or when the artist is also the author, a harmony of intent and result is usually present.

The history of books illustrated by painters is long but spasmodic. After the precious illuminated manuscripts of the late Middle Ages and the advent of printing, artists continued to supply pictorial material for classical and biblical texts. As painting became more personal it moved away from the increasingly commercialized production of printed matter, and more and more books were illustrated by artists primarily skilled in exact description of the texts. There developed a group of artists who were, more rightly, illustrators, and for the most part, it is their work that was most familiar until photography became a better carrier of precise visual description. During the nineteenth century occasional forays into this now quite separate world of printed pages were made by artists. These efforts took two forms: bound sets of etched pictures with titles and no text, such as Goya's Los Caprichos, or luxurious volumes with an added section of fine prints, such as Delacroix's lithographs for Goethe's Faust. Probably because both artists were accustomed and willing to use print media, they easily

INTRODUCCION

El fenómeno de un pintor o de un escultor de tiempo completo quien deja el pincel o el cincel para ilustrar el texto de un escritor llegó a su cumbre creativa en el Siglo veinte. Quizás la palabra iluminación, característica de una manifestación más temprana de este tipo de obra, explique mejor la contribución del artista que ilustración, puesto que muchas veces la relación entre la parte pictórica y la textual es más estética que descriptiva. La iluminación de los sentidos y la sensación de una historia contada aumenta fuertemente la experiencia imaginativa, la que una ilustración literal pudiera restringir severamente. Así que, aunque la ilustración de los textos sea la contribución del artista al libro, lo que hace que se destaquen tanto los principales ejemplos de esta actividad es el diálogo equilibrado que se crea entre dos formas creativas. Cuando el autor y el artista han trabajado juntos, o cuando el artista es también el autor, en general se presenta una armonía entre intención y resultado.

La historia de los libros ilustrados por pintores es larga pero espasmódica. Después de los preciosos manuscritos iluminados de la última parte de la Edad Media y la llegada de la imprenta, los artistas continuaron a producir material pictórico para textos clásicos y bíblicos.

Mientras la pintura se hacía más personal, se alejaba de la cada vez más comercializada producción de material impreso y cada vez mayores cantidades de libros fueron ilustrados por artistas adeptos en la descripción exacta de los textos. Se desarrolló un grupo de artistas quienes se podían llamar, con más exactitud, ilustradores, y es mayormente la obra de ellos que se conocía— hasta que la fotografía se convirtió en el mejor vehículo para la descripción visual precisa. Durante el siglo diecinueve, expediciones ocasionales a este mundo de páginas impresas, ya muy apartado, fueron hechas por los artistas. Estos esfuerzos tomaron dos formas: series encuadernadas de cuadros grabados al aguafuerte

took up the book form for these works, each of a creative standard equal to their paintings. Later in the century printmaking became a serious endeavor of many artists, and the dawn of the modern book illustrated by painters occurred with Toulouse-Lautrec's Yvette Guilbert and Bonnard's Parallèlement. These beautiful printings and the even more deluxe books that were issued during the second quarter of the twentieth century, with many pages of etchings and lithographs and crisply printed texts on the finest sheets of paper, are only part of the wondrous production of art in book form.

Another view was that taken by the avant-garde which, early in the century, found the printing press and its surrounding industry the ideal means for relaying their activist messages. Aside from literary manifestos, a new sort of publication emerged in which booklets informally made up of a few pages of text and slips of pictures were created by artists and writers together. The Russian booklet of this sort, quite the antithesis of the impersonal, mechanical product of the common book publisher, was an artistic form that heralded a more integrated alliance between the artist, the author and the book designer. One result was the revised concept of the artist's role in the industrialized society that is best known through the publications of the Bauhaus. A later and more fundamental manifestation is the contemporary artist's book, totally a creation of the artist and truly an illumination of ideas, the ultimate artist's involvement with a medium.

In this selection of books, the earliest major artistic movements of the twentieth century, Expressionism and Cubism, are represented by works by Kirchner, Picasso, Léger, Laurens and Gris. The tight integration of text and pictorial matter that is possible when both are printed together is obvious in Kirchner's woodcut-embellished Umbra Vitae. Léger's designs for La Fin du Monde included the text pages, so that the addition of color by

con títulos y sin texto como Los Caprichos de Goya, o tomos lujosos con una sección adicional de grabados finos, como las litografías de Delacroix para el Fausto de Goethe. Probablemente porque ambos artistas estaban acostumbrados a ello y deseaban utilizar los medios del grabado, tomaron fácilmente la forma del libro para estas obras, cada una a un nivel creativo igual al de las pinturas. Más tarde en el siglo, el grabado se convirtió en el esfuerzo serio de muchos artistas y el amanecer del libro moderno ilustrado por pintores llegó con Yvette Guilbert de Toulouse Lautrec y Parallèlement de Bonnard. Estas bellas impresiones y los libros todavía más lujosos que fueron publicados durante el segundo cuarto del Siglo XX con muchas páginas de aguafuertes y litografías y textos nítidamente impresos sobre hojas de papel del más fino, son solamente parte de la maravillosa producción de arte en forma de libros.

Otro punto de vista era el que tenía la vanguardia que, temprano en este siglo, encontró que la imprenta y la industria que la rodeaba era la manera ideal de transmitir sus mensajes activistas. Además de manifiestos literarios, un nuevo tipo de publicación emergió en la forma de libros pequeños creados por artistas y escritores juntos, informalmente compuestos de unas pocas páginas u hojas sueltas con dibujos. El librito ruso de este género es la antítesis perfecta del producto impersonal y mecánico del editor común y corriente y era una forma artística que anunciaba una alianza más estrecha entre el artista, el autor y el diseñador del libro. Uno de los resultados fué un cambio de concepto sobre el papel del artista en una sociedad industrializada, el que se hizo conocer por las publicaciones del Bauhaus. Una manifestación posterior y más fundamental es el libro de artista contemporáneo que es totalmente la creación del artista y realmente del artista con un medio.

En esta selección de libros, los primeros y más importantes

stencil to the printed areas retained a strong continuity. In contrast, Picasso's etchings and Gris's lithographs stand apart from the text, having had to be printed separately. In these instances the design of the typeset pages has attempted to complement the illustrations in weight of line and coverage of each page.

The books illustrated by Picasso, Laurens and Gris were issued by one of the great art dealers and publishers of this century, Daniel-Henry Kahnweiler. A German who found in Paris inspiration and excitement that emanated from the creative atmosphere of the young artists and writers of the time, he commissioned his first publication from the Fauve artist André Derain and the eccentric writer Guillaume Apollinaire. That first book, L'Enchanteur Pourrissant (1906), was a shocking combination of primitive woodcut and magical writing, and its appearance was closer to an early German blockbook than to the refined design of the type of artist-decorated book that was emerging. Derain tried to attain a similar effect in 1919 in La Ballade du Pauvre Macchabé Mal Enterré, which also contains a memorial for the recently deceased author, René Dalize, by Apollinaire, who died himself before the publication appeared. Max Jacob's first story about Victor Matorel was illustrated by his friend Pablo Picasso in what was not only Picasso's first attempt at book adornment but also his first effort in transforming Cubist imagery into printed form. In Saint Matorel these earliest Cubist drypoints appear as quite delicate, mystical symbols, even though they definitively represent places and characters in Jacob's tale. Like most of Kahnweiler's publications, this and the book illustrated by Juan Gris are first editions of the author's text, and in the case of the latter, A book concluding with as a wife has a cow, Gertrude Stein's earliest publication in France (where she had lived since 1903).

Until recently the history of the fine illustrated book has been mainly a French one. There were many publications in Germany

movimientos del Siglo XX, el Expresionismo y el Cubismo están representados por obras de Kirchner, Picasso, Léger, Laurens y Gris. La integración estrecha de texto y material pictórico que se hace posible cuando se imprimen juntos es obvia en Umbra vitae de Kirchner, una obra adornada con xilografías. Los diseños de Léger para La Fin du Monde incluían las páginas de los textos, así que la aplicación del color con stencil (dibujo calado) a las áreas impresas producía una fuerte continuidad. A diferencia de ellos, las aguafuertes de Picasso y las litografías de Gris se mantienen separadas del texto por haber tenido que ser impresas aparte. En estos ejemplos de diseño de composición tipográfica se ha tratado de complementar las ilustraciones con el peso de la línea impresa y del área cubierta de cada página.

Los libros ilustrados por Picasso, Laurens y Gris fueron publicados por uno de los grandes editores y negociantes de arte, Daniel-Henry Kahnweiler. Era un alemán quien encontraba en Paris la inspiración y el estímulo que emanaban del ambiente de los artistas jóvenes y de los escritores de la época y comisionó su primera publicación del artista Fauve, André Derain, y del escritor eccéntrico, Guillaume Apollinaire. Ese primer libro, L'Enchanteur Pourissant (1906), era una combinación chocante de xilografía primitiva y escritura mágica y en su aspecto se acercaba más a un antiguo libro de bloque alemán que al diseño refinado del tipo de libro decorado por el artista que estaba emergiendo. Derain trató de llegar a un resultado semejante en 1919 en La Ballade du Pauvre Macchabé Mal Enterré que también contiene una inscripción conmemorativa escrita por Apollinaire, quien murió también antes de que apareciera la publicación, para el artista recién fallecido, René Dalize. El primer cuento de Max Jacob sobre Victor Matorel fué ilustrado por su amigo, Pablo Picasso, en lo que era no solamente la primera experiencia de Picasso en el adorno del libro, sino también su primer ensayo de la transformación de las

before World War II, but most efforts went toward illustrating journals, annual diaries and other, relatively ephemeral publications. The books by E.L. Kirchner and Max Beckmann are some of the few that embrace the attitude about the artist's book that flourished in Paris.

As Dada and Surrealism arose in response to the catastrophic effect on humanity of World War I, so some of their adherents began to publish writings and prints. Surrealism was an extremely literary and, therefore, publication-prone movement. Most of the work found its way into print in periodicals, but illustrated books did appear in forms that ranged from deluxe volumes of prose and etchings to series of images with only a few sentences of text. De Chirico, the magical realist who was a central inspiration for much of the form of Surrealist art, joined the Surrealist artist and writer Jean Cocteau in creating Mythologie in 1934. Max Ernst, whose publications in the early Dada days (1919) were reproductions of rubbings or strange collages of old wood-engravings, continued for the rest of his life to make books illustrating his own and other Surrealist writers' texts. He and another former Dada artist, Jean Arp, are represented by books created after World War II, while a text by Dada's colorful ringmaster, Tristan Tzara, is decorated by Yves Tanguy. A later adherent of Surrealism, Matta, has enhanced his own writing with dreamlike abstractions in colorful soft-ground etching. Joan Miró, an artist long associated with Surrealism but whose unique imagination is far happier than the often terrorized spirit of the true believers, created one of the most handsome books of the century in A Toute Epreuve by the Surrealist poet Paul Eluard.

In tracing stylistic threads through the group of books presented here, there are many important detours that must be taken. Several giants of twentieth-century art simply do not fit into categorical patterns; so, before rushing through to the artistic

imágenes cubistas a la forma impresa. En Saint Matorel, estas primeras puntasecas cubistas aparecen como símbolos místicos bastante delicados que sin embargo definitivamente representan lugares y personajes en el cuento de Jacob. Como la mayor parte de las publicaciones de Kahnweiler, éste y el libro ilustrado por Juan Gris son primeras ediciones del texto del autor, y, en el último mencionado, A book concluding with as a wife has a cow fué la primera publicación de Gertrude Stein en Francia donde había vivido desde 1903.

Hasta muy recientemente, la historia del libro ilustrado fino ha sido principalmente una historia francesa. Hubo muchas publicaciones alemanas antes de la Segunda Guerra Mundial pero la mayor parte del esfuerzo se dirigía a la ilustración de revistas, anuales y otras publicaciones relativamente efímeras. Los libros de E.L. Kirchner y Max Beckmann son algunos de los pocos que abrazan la actitud sobre el libro de artista que florecía en Paris.

Así como surgieron el Dadaísmo y el Surrealismo como respuesta al efecto catastrófico sobre la humanidad de la Primera Guerra Mundial, algunos de sus seguidores empezaron a publicar escritos y grabados. El Surrealismo era un movimiento extremadamente literario y por consiguiente tenía una tendencia fuerte hacia la publicación. La mayor parte de la obra llegó a ser publicada en revistas, pero los libros ilustrados también aparecieron en formas que varían entre volúmenes de lujo de prosa con aguafuertes y series de imágenes con sólo unas líneas de texto. De Chirico, el realista mágico quien era una de las inspiraciones centrales de una gran parte de la forma del arte surrealista, colaboró con el artista y autor surrealista, Jean Cocteau, para crear Mythologie en 1934. Max Ernst, cuyas publicaciones en los primeros días del Dadaísmo (1919) eran reproducciones de frotamientos o extraños collages de antigüas xilografías, continuó el resto de su vida haciendo libros que ilustraban sus propios

movements of the last quarter-century, specific reference to Picasso, Matisse, Chagall and Rouault must be made. All contributed pictorial material to many books. An interesting juxtaposition of Picasso's and Matisse's illustrative techniques may be seen in two books commissioned by Skira. Matisse, in his Poésies by Mallarmé, and Picasso, in his Metamorphoses by Ovid, could freely design their linear etchings around texts that inspired them. Classical texts were the most agreeable for the books that this perfectionist publisher issued. The tendency to let the artist prevail in the creation of such luxurious editions was a practical one since the texts were historic, immutable, the authors forever silent about how their words might be interpreted. There are similarities in scale, technique and intention, but it is clear that Matisse's more sweeping line draws the text into the total design in a way that Picasso's conservative classical form does not.

Mention has been made of two major publishers of livres de peintre, Kahnweiler and Skira, but their vision of what such books should be came from Ambroise Vollard. Picasso was given his first exhibition in Paris by this dealer-publisher, and the artist produced many etchings for Vollard. One of his last commissions before Vollard's accidental death in 1939 was a set of lift-ground aquatints based on Buffon's Histoire Naturelle. Finally published by Fabiani, an executor of Vollard's estate, the parade of animals presented by Picasso is among his most charming efforts in print.

Vollard worked very closely with two other major painters of this century, Marc Chagall and Georges Rouault. The latter artist's Cirque de l'Etoile Filante was the result of many years' effort to produce a book illustrating the text of André Suarès, but finally appeared with Rouault's own writing. Like most of Vollard's books, it took years to produce; it was richly embellished with wood engravings as well as color aquatints, and finely printed on special paper. Chagall, unlike Rouault, didn't see his Vollard-

textos y los de otros escritores surrealistas. El y otro artista anteriormente dadaísta, Jean Arp, son representados por libros creados después de la Segunda Guerra Mundial mientras que un texto creado por el director de circo surrealista, Tristan Tzara, está decorado por Yves Tanguy. Un adherente posterior al Surrealismo, Matta, ha elaborado sus propios escritos con abstracciones oníricas en aguafuertes con base de cera y asfalto líquido (soft ground etchings) de colores fuertes. Joan Miró, un artista asociado por un largo tiempo con el Surrealismo pero cuya imaginación única es mucho más feliz que la del muchas veces aterrorizado espíritu de los verdaderos creyentes, creó uno de los libros más bellos del siglo en A Toute Epreuve por el poeta surrealista, Paul Eluard.

Al trazar aquí los hilos estilísticos que unen los libros presentados hay que hacer unas digresiones importantes. Varios gigantes del arte del Siglo veinte simplemente no se pueden integrar categóricamente a patrones establecidos, así que, antes de precipitarnos a los movimientos artísticos del último cuarto de siglo, debemos hacer referencias específicas a Picasso, Matisse, Chagall y Rouault. Todos contribuyen material pictórico a muchos libros. Una yuxtaposición interesante de las técnicas ilustrativas de Picasso y Matisse se puede ver en los libros comisionados por Skira. Matisse en sus Poésies de Mallarmé, y Picasso, en sus Metamorphoses de Ovidio, podían diseñar sus aguafuertes lineares alrededor de textos que les inspiraban. Los textos clásicos eran los más agradables para los libros que este editor perfeccionista publicaba. La tendencia a dejar que el artista prevaleciera en la creación de ediciones tan lujosas era una tendencia práctica puesto que los textos eran históricos, inmutables y los autores callados para siempre sobre cómo se podían interpretar sus palabras. Hay semejanzas en la escala, en la técnica y en la intención, pero está claro que el trazado más amplio de Matisse integra el texto con el diseño total como no lo hace la forma

commissioned Bible until nearly two decades after the publisher's death. The Bible was one of three books for which Chagall made etchings at the request of Vollard, but none of the hundreds of completed prints were issued until Tériade, the publisher of the sumptuous magazine Verve, published the books between 1948 and 1956.

Tériade was also responsible for the most brilliantly colored book to appear since illuminated manuscripts, Matisse's Jazz. No longer adhering to the accepted formula of adding etchings or lithographs to typeset text, Matisse made a maquette of his own handwritten text and collages of cut, painted paper, which was translated by printers into lithograph and hand-colored stencils. The use of paints rather than printer's ink resulted in pages of unusual intensity of color, and the undulating black lines of text oppose the colored pages with an equal éclat. The unity of subject and expression found in Jazz is a hint at the basis of the artist's books of the 1980s, particularly those of Sol LeWitt.

The first book to incorporate the stylistic tendencies of the post-World War II era was Walasse Ting's 1¢ Life. Ting brought together artists of several schools, European and American, and tied together their disparate images with his scatological poems. All pages are illuminated with lithographs, presenting for the first time color prints by Andy Warhol and Claes Oldenburg, and placing back to back works by other Pop artists and Abstract Expressionists. 1¢ Life was not as elegant as prior volumes containing original art works, but soon after its appearance perceptive publishers like Universal Limited Art Editions near New York and Petersburg Press in London were inducing some of the artists who were used to creating single prints to work in book form. In the more classic tradition are Petersburg's Tales by The Brothers Grimm illustrated by David Hockney and Foirades/Fizzles

clásica y conservadora de Picasso.

Se han mencionado dos editores principales de livres de peintre, Kahnweiler y Skira, pero su visión de lo que esos libros tenían que ser venía de Ambroise Vollard. Este editor-negociante le dió a Picasso su primera exposición y el artista produjo muchas aguafuertes para Vollard. Una de sus últimas comisiones antes de la muerte accidental de Vollard en 1931 fue una serie de aguatintas de base disuelta en agua basadas en la Histoire Naturelle de Buffon. Finalmente publicado por Fabiani, el ejecutor del testamento, el desfile de animales presentado por Picasso es una de sus obras impresas más encantadoras.

Vollard trabajó muy unido a otros pintores principales de este siglo, Marc Chagall y Georges Rouault. El Cirque de l'Etoile Filante de este último era el resultado de muchos años de esfuerzo para producir un libro que ilustrara el texto de André Suarès, pero finalmente apareció con el texto del mismo Rouault. Como la mayoría de los libros de Vollard, se demoró varios años en producción; estaba suntuosamente adornado con xilografías y aguatintas de color y finalmente fué impreso en papel especial. Chagall, a diferencia de Rouault, no vió su Biblia comisionada por Vollard hasta casi dos décadas después de la muerte del editor. La Biblia era uno de tres libros para los que Chagall hizo aguafuertes pedidas por Vollard, pero ninguno de los centenares de grabados terminados salió hasta que Tériade, editor de la suntuosa revista, Verve, publicó los libros entre 1948 y 1956.

Tériade era también el responsable del libro de colores más vivos que apareció desde los manuscritos iluminados — el Jazz de Matisse. Sin atenerse a la fórmula aceptada de añadir aguafuertes o litografías a un texto impreso, Matisse hizo una maqueta de su propio texto escrito a mano con collages de papel recortado y pintado, lo que fue traducido por los impresores a stencils con color añadido por el proceso litográfico o a mano. El empleo de

by Samuel Beckett, illuminated by Jasper Johns. Both artists worked in etching and both books are renditions, in the somewhat braver presentation of the 1970s, of the elegant format established by Skira in the 1930s. More unusual in scale and format is Universal's A la Pintura by Rafael Alberti, embellished with often dazzling aquatints and etchings by Robert Motherwell. Each page is a broadside containing a few lines of verse juxtaposed with Motherwell's image, and to peruse the entire book one must remove one large sheet (page) at a time from a drawer. In a similar vein, though of more manageable format, is Gunther Uecker's compendium of inkless embossed pages with texts on light, Vom Licht, which makes of size and paper a fresh visual and tactile experience.

In the past decade there have been several trends in the area of the book form as exploited by the artist. The deluxe book, limited in edition size and augmented with images printed in costly techniques such as stencil, lithography and etching, continues to represent the medium for the very well-established artist. Concurrent with their activities related to mass media, other artists have found commercial, high-speed printing a means of exhibiting their ideas. For the conceptual artists pamphlets and small booklets, in unspecified editions, full of words, photographic images or other graphic elements, are often the sole products of their artistic expression. Artists such as the late Belgian, Marcel Broodthaers, must be represented by these booklets in order to be comprehended, while the sequential formulae that Sol LeWitt uses to produce his wall drawings are equally valid to produce book pages.

Books have a vitality born out of the mere fact that to understand them completely one must hold them and turn their pages; that is, a measured amount of time must be spent with them. How frustrating it is then, to see a book immobile, open to one or two pages! Nevertheless, the special nature of the illus-

pintura en vez de tinta de imprenta resultó en páginas de una intensidad poco usual y las líneas negras ondulantes del texto están opuestas a las páginas de colores para producir un impacto visual balanceado. La unidad de tema y expresión que se encuentra en Jazz indica cual es la fuente de los libros de artista de los 80s, particularmente los de Sol LeWitt.

El primer libro en incorporar las tendencias estilísticas de la época post-Segunda Guerra Mundial era 1¢ Life de Walasse Ting. Ting reunió artistas de varias escuelas europeas y norteamericanas y juntó las imágenes diferentes de ellos con sus propios poemas obscenos. Todas las páginas están iluminadas con litografías y presentan por primera vez grabados a color por Andy Warhol y Claes Oldenburg, haciendo cara y sello de obras de otros artistas pop y expresionistas abstractos. 1¢ Life no era tan elegante como volúmenes anteriores donde había obras originales, pero poco después de su publicación, algunos editores perceptivos como Universal Limited Art Editions cerca de Nueva York y Petersburg Press en Londres estaban estimulando a algunos de los artistas acostumbrados a hacer grabados sueltos a crearlos en forma de libro. En la tradición mas clásica están los Tales byThe Brothers Grimm ilustrado por David Hockney y Foirades/Fizzles de Samuel Beckett iluminado por Jasper Johns. Ambos artistas trabajaban el aguafuerte y ambos libros son versiones, con la presentación algo más audaz de los 70s, del formato elegante establecido por Skira en los 30s. Menos usual en su formato y en su escala es A la Pintura de Rafael Alberti publicado por Universal y decorado con aguatintas y aguafuertes muchas veces deslumbrantes de Robert Motherwell. Cada página es un solo pliego impreso de ambos lados que contiene algunos versos yuxtapuestos a la imagen de Motherwell y, para leer todo el libro hay simplemente que sacar una hoja grande, (página) del cajón. En una vena parecida pero que tiene un formato mas fácil de manejar, está el compendio de

trated book, the simultaneous opposition and mutual enhancement of text and image, can be apprehended from even a small part of the whole. The aim of this short study of twentieth-century books in which artists have had partial or total involvement is to show the diversity and creativity of such endeavors.

Gunther Uecker de páginas en intaglio sin tinta con textos sobre la luz, Vom Licht, que hace de la dimensión y del papel una experiencia visual y táctil fresca.

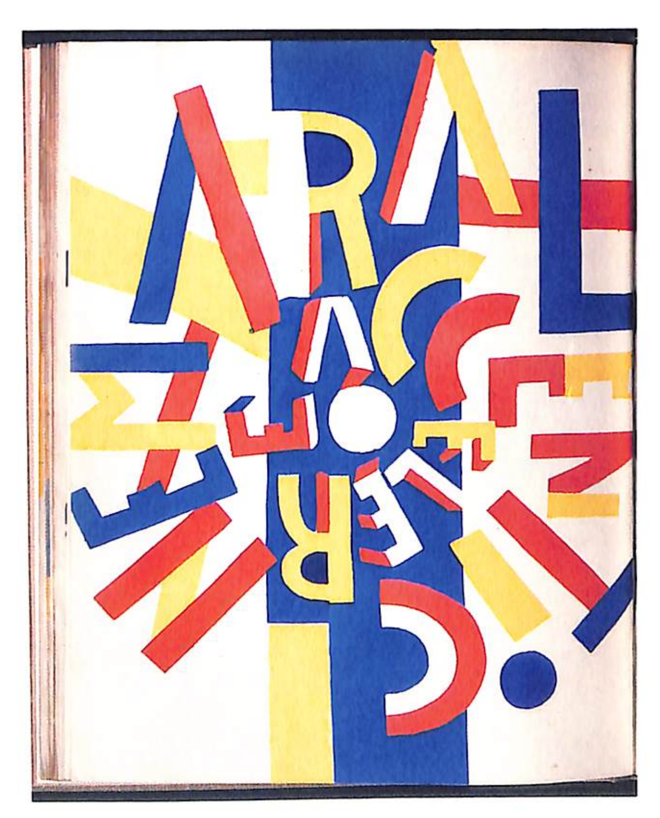
En la década pasada han habido varias tendencias explotadas por el artista en el campo del libro de artista. El libro de lujo, de edición limitada, aumentado con imágenes impresas en técnicas costosas como stencil, litografía y aguafuerte, continúa a representar el mejor medio para el artista de renombre. Junto con sus actividades relacionadas con los medios de masa, otros artistas han encontrado que la impresión comercial de alta velocidad es una manera de exponer sus ideas. Para los artistas conceptuales, los panfletos y los libros pequeños en ediciones no enumeradas, llenos de palabras, imágenes fotográficas u otros elementos gráficos son muchas veces los únicos productos de su expresión artística. Artistas como el belga, ya fallecido, Marcel Broodthaers, se tienen que representar con estos pequeños libros para ser comprendidos, mientras que las fórmulas secuenciales que emplea Sol LeWitt para producir sus dibujos murales son igualmente valederos para producir páginas de libro.

Los libros tienen una vitalidad nacida del hecho sencillo de que para comprenderlos totalmente se tienen que tener entre las manos y hojear, es decir que una cantidad medida de tiempo se tiene que pasar con ellos. ¡Qué frustración, entonces, ver un libro inmóvil abierto sólo en una o dos páginas! Sin embargo la naturaleza particular del libro ilustrado—la oposición y el complemento mutuo de texto e imagen se pueden captar al ver sólo una pequeña parte del total. El propósito de este breve estudio de los libros del Siglo XX en los que los artistas han participado parcial o totalmente es el de demostrar la diversidad y la creatividad implícitas en labores como éstas.

COLOR PLATES

LAMINAS A COLOR



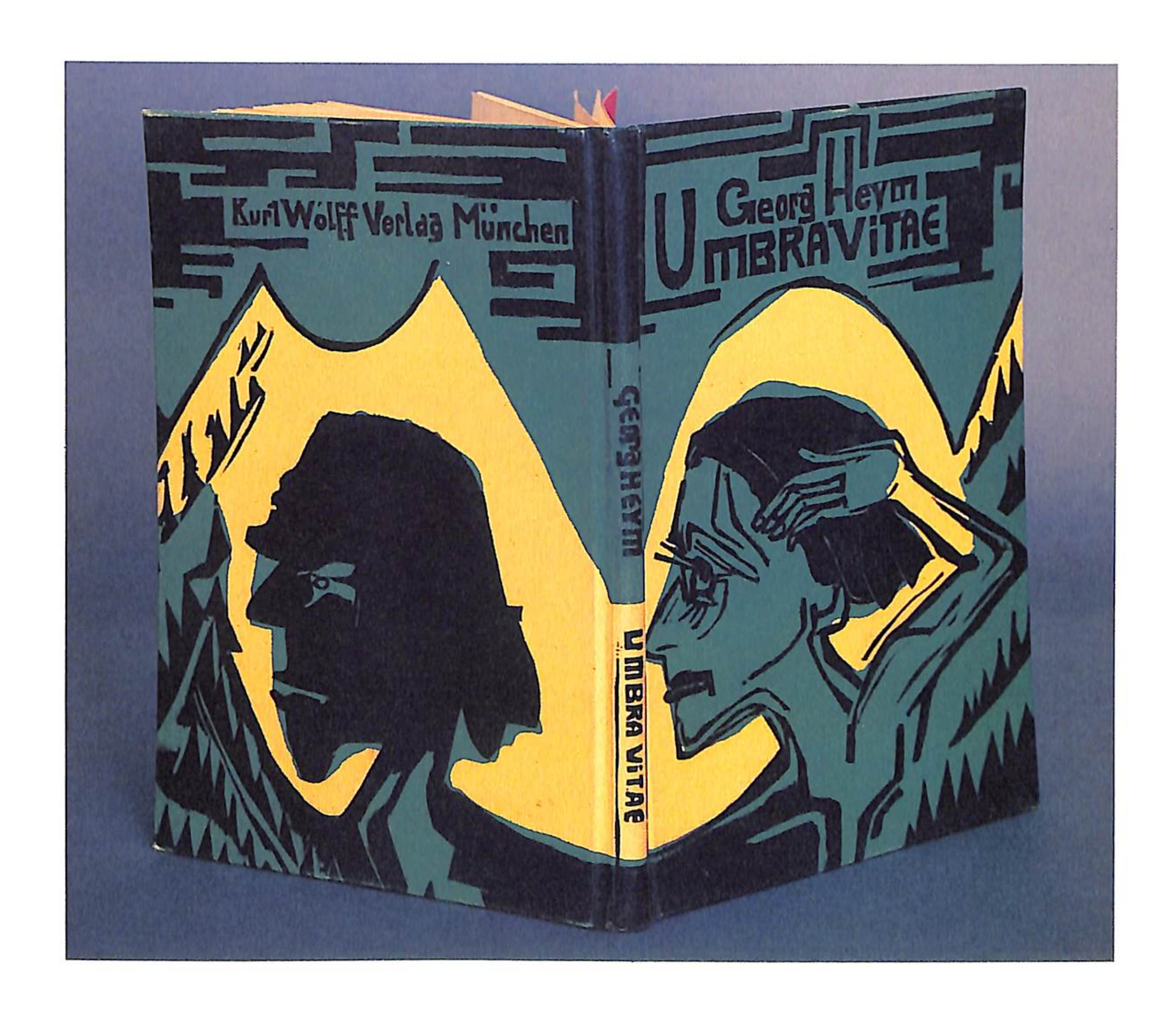


LEGER, Fernand. Double page from La Fin du Monde by Blaise Cendrars. Paris. La Sirene. 1919. Pochoir, page 12½ x 9⅞" (31.7 x 25.0 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, gift of James Thrall Soby.

Page 41 from La Fin du Monde by Blaise Cendrars. Paris, La Sirene, 1919. Pochoir, page 12½ x 9⅞" (31.7 x 25.0 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, gift of James Thrall Soby.

LEGER, Fernand. Pagina doble de La Fin du Monde, de Blaise Cendrars. Paris. La Sirene. 1919. Cerigrafia, pagina 12½ x 9⅞" (31.7 x 25.0 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo de James Thrall Soby.

Pagina 41 de La Fin du Monde de Blaise Cendrars. Paris, La Sirene, 1919. Cerigrafia, pagina 12½ x 9⅞" (31.7 x 25.0 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo de James Thrall Soby.



KIRCHNER, Ernst Ludwig. Cover from Umbra Vitae by Georg Heym. Munich, Kurt Wolff, 1924. Woodcut, page 9 x $6\frac{1}{8}$" (22.9 x 15.5 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, gift of Mr. and Mrs. Armand P. Bartos.

KIRCHNER, Ernst Ludwig. Cubierta de Umbra Vitae de Georg Heym. Munich, Kurt Wolff, 1924. Grabado en madera, pagina 9 x $6\frac{1}{8}$" (22.9 x 15.5 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo de Mr. and Mrs. Armand P. Bartos.



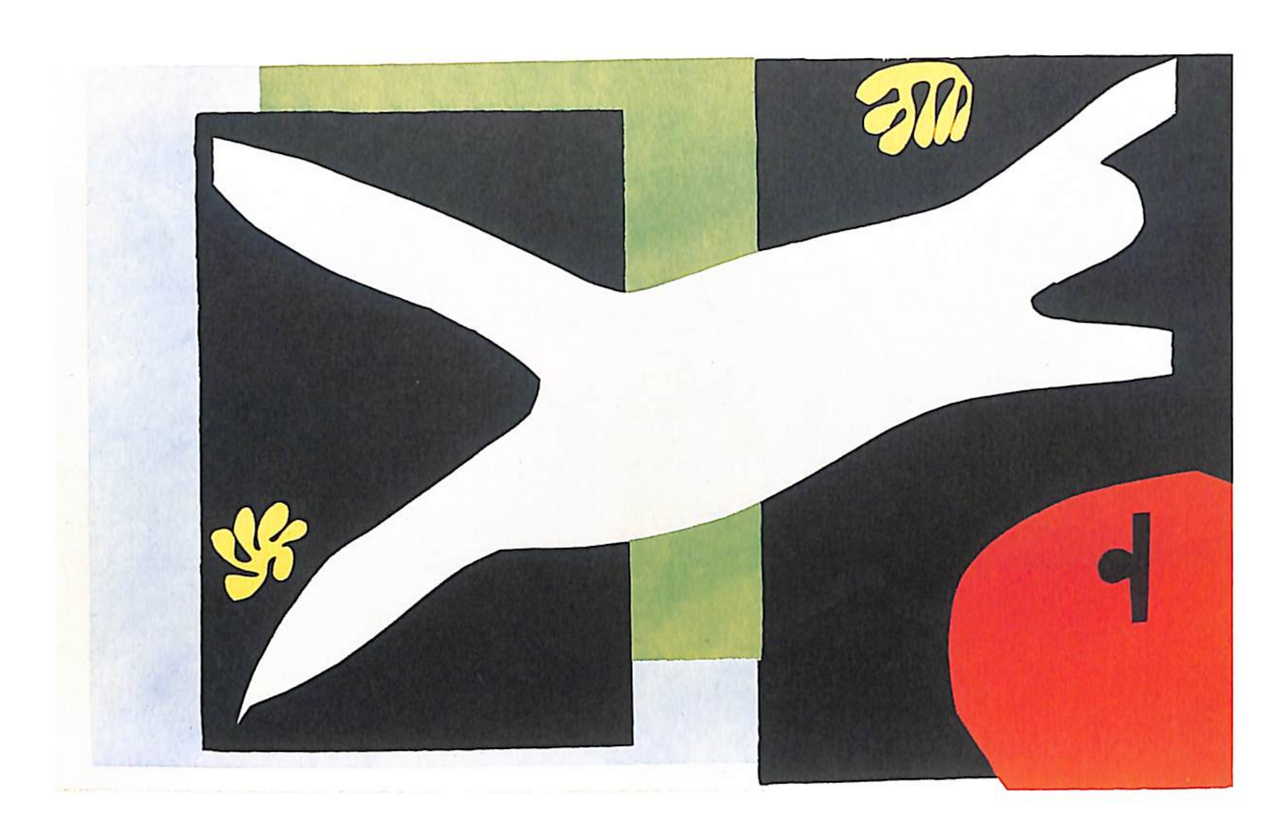
ROUAULT, Georges. The Little Dwarf from Cirque de l'Etoile Filante by Georges Rouault. Paris. Ambroise Vollard. 1938. Etching and aquatint. page $17\frac{1}{4} \times 13\frac{1}{4}$" (43.8 x 33.7 cm). Collection. The Museum of Modern Art, New York, gift of the artist

ROUAULT, Georges. The Little Dwarf from Cirque de l'Etoile Filante de Georges Rouault. Paris. Ambroise Vollard. 1938. Aguafuerte y aguatinta, pagina $17\frac{1}{4} \times 13\frac{1}{4}$" (43.8 x 33.7 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo del artista.



VILLON, Jacques. Poemes de Brandebourg by Andre Frenaud. Paris, Nouvelle Revue Francaise, 1947. Etching, page 11 5/16 x 8 11/16" (28.7 x 22.1 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York.

VILLON, Poemes de Brandebourg de Andre Frenaud. Paris, Nouvelle Revue Francaise, 1947. Aguafuerte, pagina 11 5/16 x 8 11/16" (28.7 x 22.1 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York.



l'esprit humain.
L'artiste doit
apporter toute
son énergie,
sa sincérité
et la modestie
la plus grande
pour écarter
pendant son
travail les
vieux clichés

90

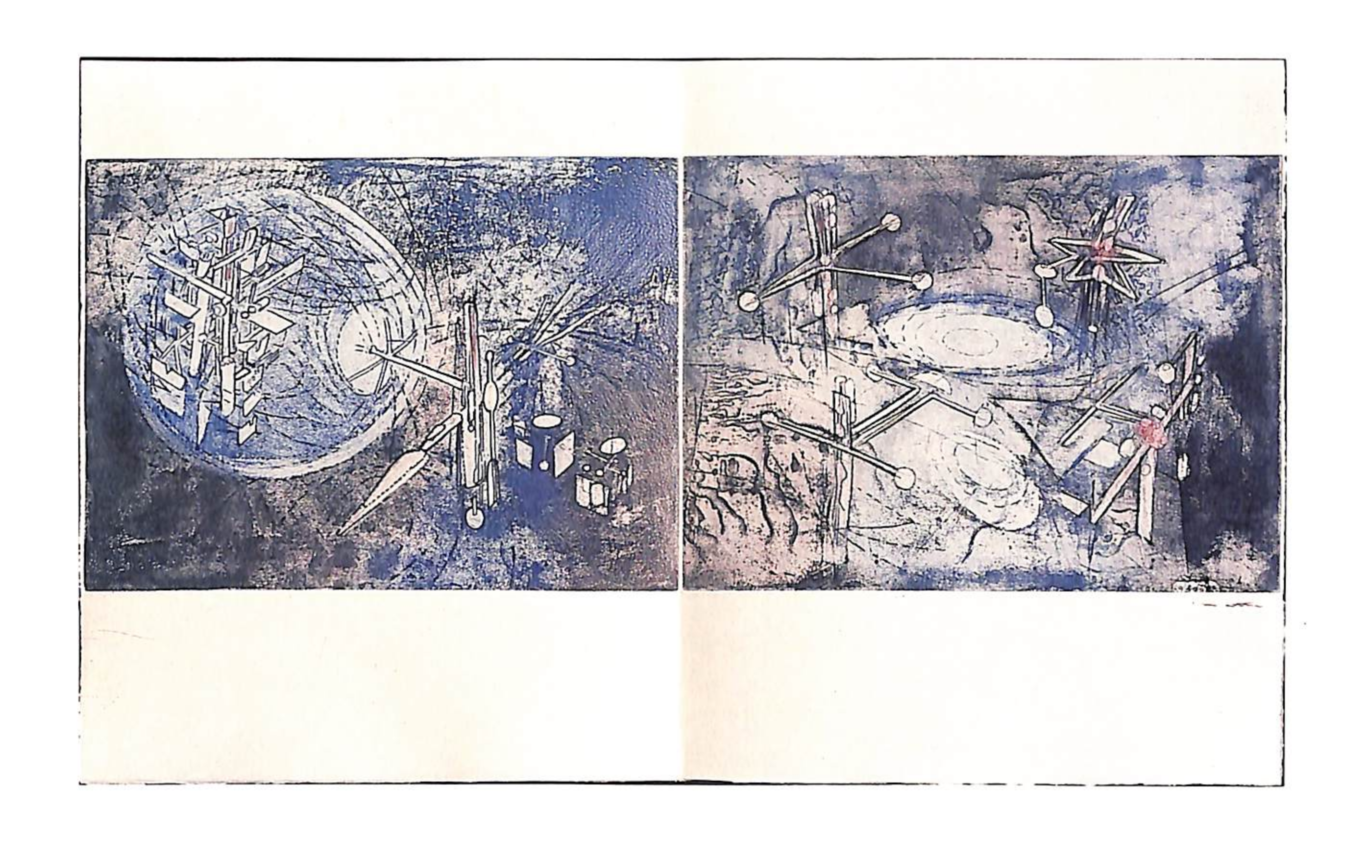


MATISSE, Henri. Swimmer in the Aquarium from *Jazz* by Henri Matisse. Paris, Teriade, 1947. Pochoir, page $16\frac{1}{2} \times 12\frac{3}{4}$" (41.9 x 32.4 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, gift of the artist

The Sword Swallower from *Jazz* by Henri Matisse. Paris, Teriade, 1947. Pochoir, page $16\frac{1}{2} \times 12\frac{3}{4}$" (41.9 x 32.4 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, gift of the artist

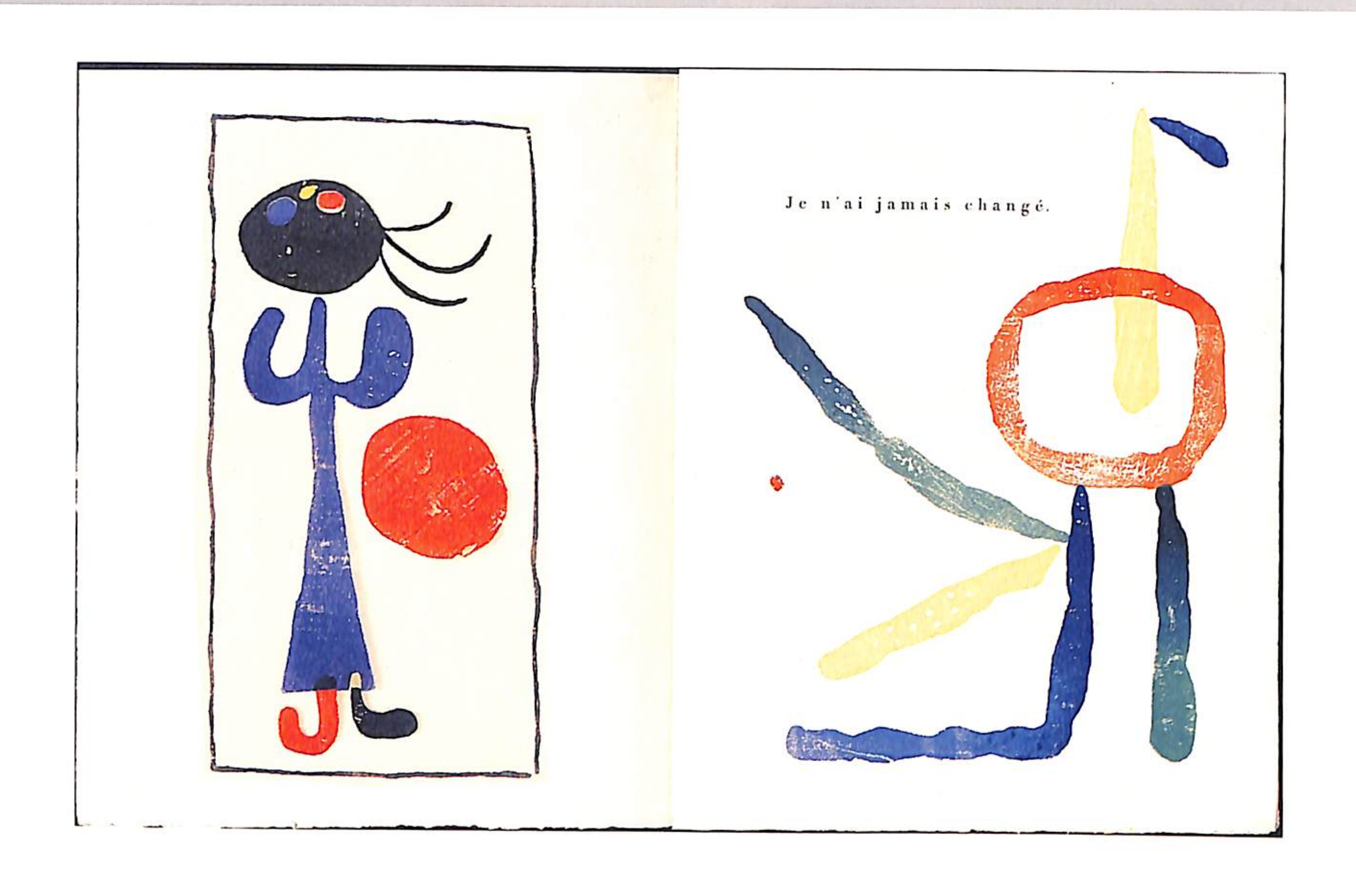
MATISSE, Henri. Swimmer in the Aquarium de *Jazz* de Henri Matisse. Paris, Teriade, 1947. Cerigrafia, pagina $16\frac{1}{2} \times 12\frac{3}{4}$" (41.9 x 32.4 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo del artista

The Sword Swallower de *Jazz* de Henri Matisse. Paris, Teriade, 1947. Cerigrafia, pagina $16\frac{1}{2} \times 12\frac{3}{4}$" (41.9 x 32.4 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo del artista



MATTA (Sebastian Antonio Matta Echaurren). Double page from Come detta dentro vo significando by Matta. Lausanne, Editions Meyer, 1962. Etching, page 18⅛ x 15" (46.0 x 38.1 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, Inter-American Fund

MATTA (Sebastian Antonio Matta Echaurren). Pagina doble de Come detta dentro vo significando de Matta. Lausanne, Editions Meuer, 1962. Aguafuerte, pagina 18⅛ x 15" (46.0 x 38.1 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, Inter-American Fund



MIRÓ, Joan. Page from A Toute Epreuve by Paul Eluard. Geneva, Gerald Cramer, 1958. Woodcut, page $12\frac{5}{8} \times 9\frac{3}{4}$" (32.0 x 24.8 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York, gift of Mr. and Mrs. Walter Bareiss.

MIRO, Joan. Pagina de A Toute Epreuve de Paul Eluard. Ginebra, Gerald Cramer, 1958. Grabado en madera, pagina $12\frac{5}{8} \times 9\frac{3}{4}$" (32.0 x 24.8 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York, regalo de Mr. and Mrs. Walter Bareiss.



JADE WHITE BUTTERFLY

i laugh
walk under green sunshine
sleep naked top roof
alone look sun
alone kiss small camellia
wine and i cook spring
spring come happy long
spring gone happy short
where spring go
if somebody know
we go together

flower fresh not always here
man not always here
morning become evening under my body
morning kiss pink rainbow blue sky green sun
purple evening make love to orange horse black spider
yellow moon time blossoming heart
i see self inside big dream
outside dream beautiful lady laugh inside dream small boy cold
little green grass happy outside
small boy lying in dream
play shadow play moon play flowers
play self

three o'clock laugh four o'clock not laugh
last night sleep with clothes
tonight sleep with clothes
why i not naked sleep top roof
hot sun not laugh me
warm wine come warm tears come
idle smile idle dream pass idleness
day night skin sour
night day bones short
february flowers not smile
march pearl sick
where happy
who want sad?

after jade white butterfly lullaby
i become monarch wing
my hair black long three thousand yards
butterfly live only one day
why not live ten thousand years
i not cry
i laugh
blowing dust away
blowing whole world mournful away
one life too short
one day too long

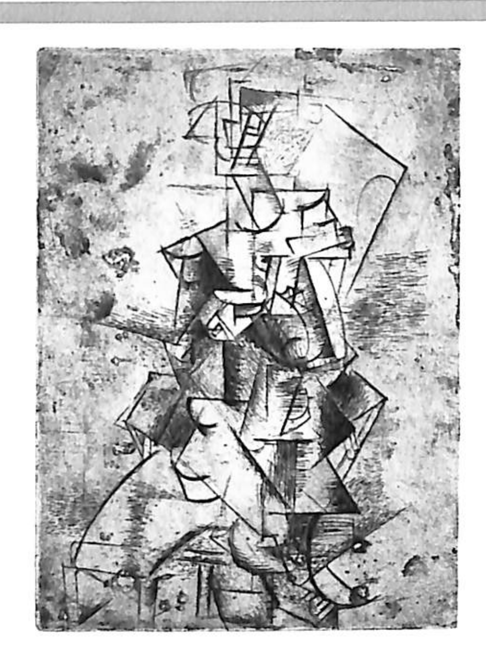
113

WARHOL, Andy. Plate from 1¢ Life by Walasse Ting. Published by E. W. Kornfeld, Paris. 1964. Color lithograph, page 16¼ x 11½" (41.3 x 29.2 cm). Collection, The Museum of Modern Art, New York.

WARHOL, Andy. Lamina de 1¢ Life de Walasse Ting. Edicion de E. W. Kornfeld, Paris. 1964. Litografia a color, pagina 16¼ x 11½" (41.3 x 29.2 cm). Coleccion, The Museum of Modern Art, New York.

MODERN ARTISTS AS ILLUSTRATORS

ARTISTAS MODERNOS COMO ILUSTRADORES



PABLO PICASSO

Spanish, 1881-1973

This is the first of a trilogy written by Max Jacob about Victor Matorel, a multidimensional character who converts to Catholicism and ultimately becomes a Saint. The author, whose own mystical nature drew him to an identical conversion and ultimately, despite this change, to death in a concentration camp, was one of Picasso's closest friends in the first decade of this century. A collaboration between the two at the suggestion of Daniel-Henry Kahnweiler produced this first example of Cubist illustration allied with a literary style that emphasized simultaneity and a myriad of images in varying stages of development. Full of plastic detail, the text plays a fine duet with Picasso's earliest book illustrations.

The four etchings made by Picasso in 1910 during a summer spent with Fernande Olivier and André Derain in Cadaqués, Catalonia, reflect the transition then taking place in his Cubist style. More analytic and transparent than the still recognizable portraits of Vollard and Unde painted a month or two earlier, these simple etchings with their delicate shading represent progress towards the radical Cubist compositions of 1911. Possibly the technique of drawing without additions of tone required the artist to emphasize structure rather than volume, bringing the multiple planes to the surface. Still recognizable as a female form, Mlle Léonie, (Matorel's girlfriend) stands in the center of a mostly empty plate, her faceted image compressed like a specimen prepared for microscopic examination.

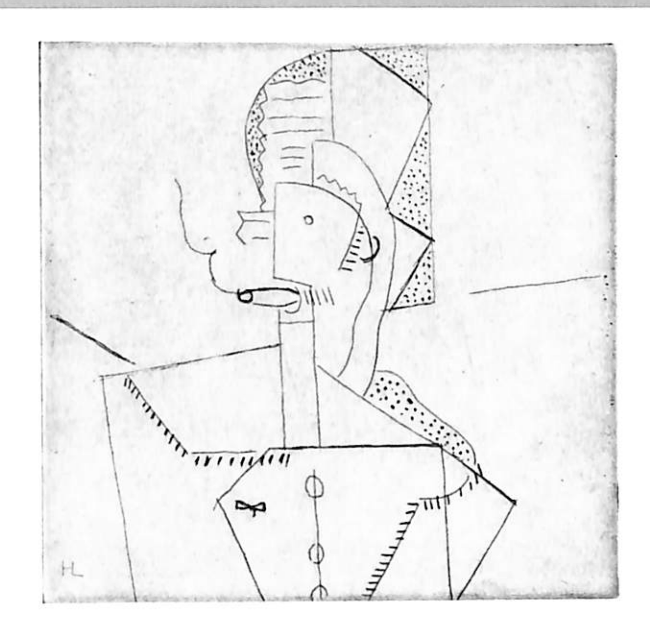
Español, 1881-1973

Este es el primero de una trilogía escrita por Max Jacob sobre Victor Matorel, un personaje multidimensional que se convierte al Catolicismo y a lo último se hace santo. El autor, cuya naturaleza mística le atrajo a una conversión idéntica y, al final, a pesar de este cambio, a la muerte en un campo de concentración, fué uno de los amigos mas íntimos de Picasso en la primera década de este siglo. Una colaboración entre los dos a sugerencia de Daniel-Henry Kahnweiler produjo este primer ejemplo de la ilustración cubista asociada con un estilo literario en el que se destacaba la simultaneidad y millares de imágenes en una variedad de estados de desarrollo. Lleno de detalles plásticos, el texto toca un dúo fino con las primeras ilustraciones de libro de Picasso.

Las cuatro aguafuertes hechas por Picasso en 1910 durante un verano pasado con Fernande Olivier y André Derain en Cadaqués, Cataluña, reflejan la transición que ocurría en ese momento en su estilo cubista. Más analítico y transparente que los todavía reconocibles retratos de Vollard y Unde pintados un mes o dos antes, estas aguafuertes sencillas con sus sombras delicadas representan un progreso hacia las radicales composiciones cubistas de 1911. Posiblemente la técnica de dibujar sin agregar tonalidades requería que el artista destacara más la estructura que el volumen, trayendo los planos múltiples hacia la superficie. Todavía reconocible como forma femenina, Mlle. Léonie (la amiga de Matorel) está de pie al centro de un plato mas bien vacío, su imagen quebrada en facetas está comprimida como una muestra preparada para un exámen microscópico.

Saint Matorel. Paris, Henry Kahnweiler, (1911). 4 etchings, 10½ x 8¾" (26.7 x 22.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Saint Matorel. Paris, Henry Kahnweiler, (1911). 4 aguafuertes, 10½ x 8¾" (26.7 x 22.2 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



HENRI LAURENS

French, 1885-1954

This two-act play by the teen-aged novelist Raymond Radiguet is a farce about a foolish family named Pélican. It was one of two short plays performed by Pierre Bertin in 1917 that Kahnweiler chose to publish (the other, La Piège de Méduse by Eric Satie, was illustrated by Braque). Radiguet's alliance with Jean Cocteau brought him in contact with the society that he chose to scrutinize. He died at the age of twenty only two years after its publication, having completed in his short life several novels of psychological analysis, as well as this satirical, nearly absurdist, playlet.

The Cubist-influenced figurative etchings that Laurens has placed throughout the text depict, for the most part, the characters in the play as they are described in the stage directions. Linear correlates of his bas-relief sculptures of the period, the etchings appear as cool plaques set down in the midst of irregularly spaced dialogue, in a way holding down the fleeting lines like paperweights. Often Laurens' images are amusingly distorted by the geometricized forms imposed upon them. The sense of the ridiculous which permeates the play is appropriately magnified in the contorted figures of the illustrations.

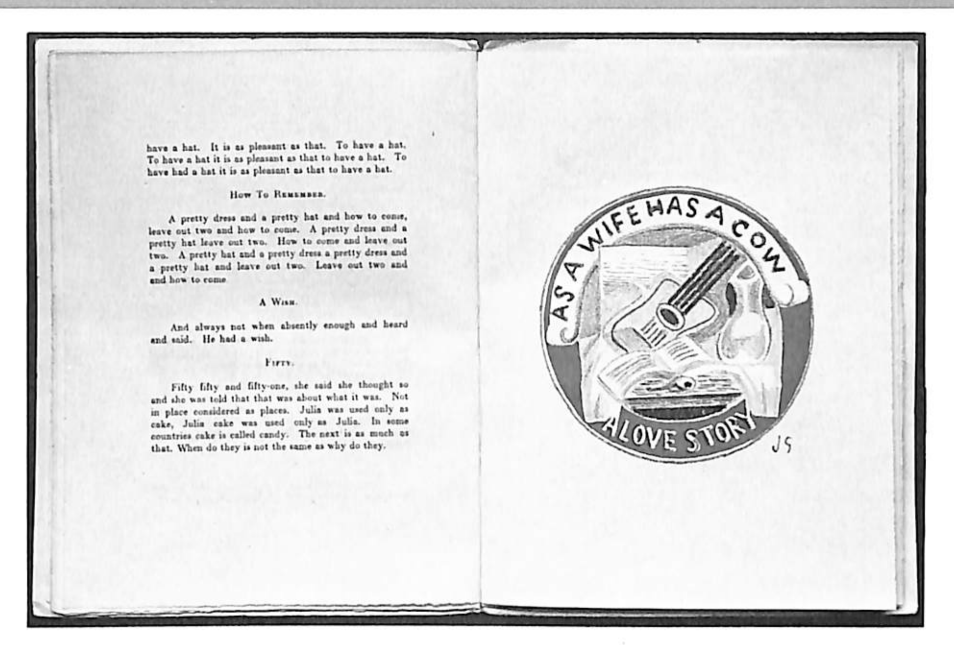
Francés, 1885-1954

Esta obra de teatro en dos actos del novelista Raymond Radiguet, quien no tenía veinte años cuando la escribió, es una farsa en la que se trata de una familia necia llamada Pélican. Era una de dos obras cortas actuadas por Pierre Bertin en 1917 las que Kahnweiler escogió para publicar [la otra, La piège de Méduse de Eric Satie fue ilustrada por Braque]. La asociación de Radiguet con Jean Cocteau le puso en contacto con la sociedad que quiso estudiar de cerca. Murió a la edad de veinte años antes de su publicación habiendo terminado en su corta vida varias novelas de análisis psicológico, además de ésta pequeña obra satírica y casi absurdista.

Las aguafuertes figurativas influenciadas por los cubistas que Laurens ha colocado a través del texto, representan en general los personajes de la obra tales como los describen las indicaciones de escenario del autor para la presentación. Paralelos lineares de sus bajorrelieves de esta época, las aguafuertes aparecen como placas frescas colocadas entre el diálogo irregularmente espaciado, pareciendo sostener de alguna manera como pisapapeles las líneas escritas. Muchas veces las imágenes de Laurens están graciosamente distorcionadas por las formas geometrizadas impuestas sobre ellas. El sentido de lo ridículo con el que está compenetrada la obra está apropiadamente magnificado en las figuras contorsionadas de las ilustraciones.

Les Pélican by Raymond Radiguet. Paris, Editions de la Galerie Simon (1921). 6 etchings, 12¾ x 8⅞" (35.0 x 22.5 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Mrs. Stanley Resor.

Les Pélican por Raymond Radiguet, Paris, Editions de la Galerie Simon (1921). 6 aguafuertes, 12¾ x 8⅞" (35.0 x 22.5 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de Mrs. Stanley Resor.



have a hat. It is as pleasant as that. To have a hat. To have a hat it is as pleasant as that to have a hat. To have had a hat it is as pleasant as that to have a hat.

How To Remember.

A pretty dress and a pretty hat and how to come, leave out two and how to come. A pretty dress and a pretty hat leave out two. How to come and leave out two. A pretty hat and a pretty dress a pretty dress and a pretty hat and leave out two. Leave out two and and how to come

A Wish.

And always not when absently enough and heard and said. He had a wish.

Fifty.

Fifty fifty and fifty-one, she said she thought so and she was told that that was about what it was. Not in place considered as places. Julia was used only as cake, Julia cake was used only as Julia. In some countries cake is called candy. The next is as much as that. When do they is not the same as why do they.

JUAN GRIS

Spanish, 1887-1927

This was the fifth and last book that Juan Gris illustrated for his devoted friend, Daniel-Henry Kahnweiler. The first small book for which Gris made lithographs had a text by Max Jacob and was issued in 1921 under Kahnweiler's post-war imprint, Editions de la Galerie Simon (Andre Simon was co-director of Kahnweiler's gallery after the German dealer returned to Paris after World War I).

The Cubist artist subsequently illustrated stories by Armand Salacrou, Tristan Tzara and Raymond Radiguet for Kahnweiler. In 1926, the year before his death at 40, he made four lithographs for the first French publication of an original work by the American writer and art collector Gertrude Stein. A second book by Miss Stein was issued by Kahnweiler with illustrations by Elie Lascaux and a third was planned with Picasso, but the artist seems to have never undertaken the project.

Gris benefitted from his acquaintance with Gertrude Stein, not only because of his association with her in this book, and her regular purchases of his paintings since 1921, but also because she persuaded an American literary magazine The Little Review to devote an issue in 1924 to him (for which she wrote an article). She later wrote of Gris, "As a Spaniard he knew Cubism and had stepped through into it. He had stepped through it."

The layering of Stein's prose paralleled the Cubist collage that Gris practiced. The emblematic lithograph that holds within it part of the title of this book and overlapping objects that contradict a spatial understanding presents the same duality that Stein expressed about Cubism: Gris "stepped through into it. He had stepped through it."

Español, 1887-1927

Este fué el quinto y último libro ilustrado por Juan Gris para su querido amigo, Daniel-Henry Kahnweiler. El primer libro pequeño para el que Gris hizo litografías tenía un texto de Max Jacob y fué publicado en 1921 con el pie de imprenta utilizado después de la guerra por Kahnweiler, Editions de la Galerie Simon (André Simon era el co-director de la galería de Kahnweiler después de que el negociante alemán volviera a Paris después de la Primera Guerra Mundial).

El artista cubista ilustró más tarde cuentos por Armand Salacrou, Tristan Tzara y Raymond Radiguet para Kahnweiler. En 1926, el año antes de su muerte a los 40 años, hizo cuatro litografías para la primera publicación francesa de una obra original de la autora y coleccionista norteamericana, Gertrude Stein. Un segundo libro de Stein fué publicado por Kahnweiler con ilustraciones por Elie Lascaux y el tercero fué proyectado con Picasso, pero el artista parece no haber emprendido el proyecto.

Gris se benefició con haber conocido a Gertrude Stein, no solamente a causa de su asociación en este libro y las compras regulares por ella de sus pinturas después de 1921, pero también porque Stein convenció a una revista literaria, The Little Review, que le dedicara un número a Gris en 1924 (para el que ella escribió un artículo). Después escribió sobre Gris: "Como español él conocía el Cubismo, había entrado dentro de él. Había pasado al otro lado de él."*

Los niveles de la prosa de Stein eran un paralelo del collage cubista que practicaba Gris. la litografía emblemática que contiene parte del titulo de este libro y los objetos superpuestos que contradicen el entendimiento del espacio presenta la misma dualidad que expresó Stein sobre el Cubismo. Gris "había entrado dentro de él. Había pasado al otro lado de él."

*"As a Spaniard he knew Cubism and had stepped through into it. He had stepped through it."

A Book Concluding With As a Wife Has a Cow by Gertrude Stein. Paris, Editions de la Galerie Simon, 1926. 4 lithographs, 9½ x 7⅜" (24.1 x 18.8 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of James Thrall Soby.

A Book Concluding With As a Wife Has a Cow por Gertrude Stein. Paris, Editions de la Galerie Simon, 1926. 4 litografías, 9½ x 7⅜" (24.1 x 18.8 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de James Thrall Soby.



FERNAND LEGER

French, 1881-1955

The division of an object into simultaneously presented planes was the one Cubist invention that influenced artists most profoundly. The collage of impressions offered by this formula was extrapolated by Fernand Léger into compositions that, unlike those of Picasso and Braque, which were based on static scenes (still-life, single portrait, landscape), showed events in process. Léger was fascinated by the new art form of moving pictures, and though he did not emulate the Futurists in their attempt at showing movement, he did join together elements in his work that conveyed a sense of their occurrence in a kind of artificially measured and compressed space and time.

This interest found its expression in Blaise Cendrars' tale La Fin du Monde, Filmée par L'Ange Notre Dame. Incorporating letter and figurative forms, the decorations of this book by Léger immediately conveys the chattering procession of moments and events in this updated satire of the Last Judgment. With bright colors and heavy lettering set in single sentences or short paragraphs, each page is a burst of activity which, like the filming process it mimics, moves the short story to its abrupt end.

Francés, 1881-1955

La división de un objeto en planos simultáneamente presentados era el invento cubista que influyó más profundamente en los artistas. El collage de impresiones ofrecidas por esta fórmula fué extrapolado por Fernand Léger en composiciones que, a diferencia de las de Picasso y Braque que se basaban en escenas estáticas (naturaleza muerta, retrato único, paisaje), demostraban los acontecimientos en proceso. Léger estaba fascinado por una nueva forma de arte, el cine, y aunque no emulaba a los Futuristas en su intento de mostrar el movimiento, sí juntó elementos en su obra que transmitían el sentido de su ocurrencia en una especie de espacio y de tiempo artificialmente medidos y comprimidos.

Este interés encontró su expresión en el cuento de Blaise Cendrars La Fin du Monde, Filmée par l'Ange Notre Dame. Incorporando formas de letra y formas figurativas, la decoración de este libro de Léger transmite inmediatamente la algarabía de la procesión de momentos y de acontecimientos en esta sátira modernizada del Ultimo Juicio. Con colores llamativos y letras gruesas colocadas en frases únicas o párrafos cortos, cada página es una explosión de actividad que, como el proceso de filmación que imita, lleva el cuento corto a su fin abrupto.

La Fin du Monde, Filmée par L'Ange Notre Dame by Blaise Cendrars. Paris. La Sirène, 1919. 21 pochoir illustrations and decorations, 12½ x 9⅞" (31.7 x 25.0 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of James Thrall Soby.

La Fin du Monde, Filmée par L'Ange Notre Dame por Blaise Cendrars. Paris. La Sirène, 1919. 21 ilustraciones "pochoir," 12½ x 9⅞" (31.7 x 25.0 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de James Thrall Soby.

Plaignez mon triste sort
Nul ne dira jamais : Paix à ses cendres!

Je suis mort
Dans l'oubli désolé d'un combat de décembre.

J'ai passé un hiver au chaud
Malgré les frimas et la neige
Un brancardier m'avait peint à la chaux
Il n'est point d'édredon qui mieux protège.

Un gai matin d'avril, monsieur Jean-Louis Forain
Escorté d'un cubiste m'a camouflé en vert.

Le vert a tourné à l'airain
Puis au gris, et, dessert,
J'ai moi-même tourné comme une crème à la pistache,
Où es-tu, grand Caran d'Ache?

ANDRE DERAIN

French, 1880-1954

The Fauve artists and particularly Vlaminck and Derain were interested in the woodcuts of Paul Gauguin. The art dealer Ambroise Vollard had some of Gauguin's expressive prints in the early years of the twentieth century, and there can be no doubt that he showed them to the young artists who he favored and encouraged them to try the medium. Even Matisse and Picasso gouged out planks of wood in the bold manner of primitive woodcarving around 1906. Derain's woodcuts for Guillaume Apollinaire's L'Enchanteur Pourrissant of 1909 epitomized the style of simple, broad outlines describing forms that showed the strong influence of African sculpture. Derain illustrated one more book with similarly direct, expressionist figures in 1912, but the geometricizing effect of Cubism slightly veils the woodcuts for the second of Max Jacob's books on Matorel. After World War I Derain illustrated only two books with woodcuts, the great Pantagruel (1943) decorated with color prints in the style of early playing cards, and a memorial booklet honoring the dead poet René Dalize (1919). In accordance with his understanding of the function of the medium, Derain chose again to work the wood in a simple, unaffected style for the floral plates of Dalize's poem. The European folk-art antecedents of these floral offerings to "Pauvre Macchabé" are clear, and the striking blackness of the type and woodcut on coarse paper emphasizes the distinctly unsophisticated nature of the work.

Dalize was an anarchist and a friend of many writers of pre-World War I Paris. The final pages of this posthumous publication are devoted to reminiscences of the war hero and poet by André Salmon and Guillaume Apollinaire, who was also dead of a war injury before the booklet appeared.

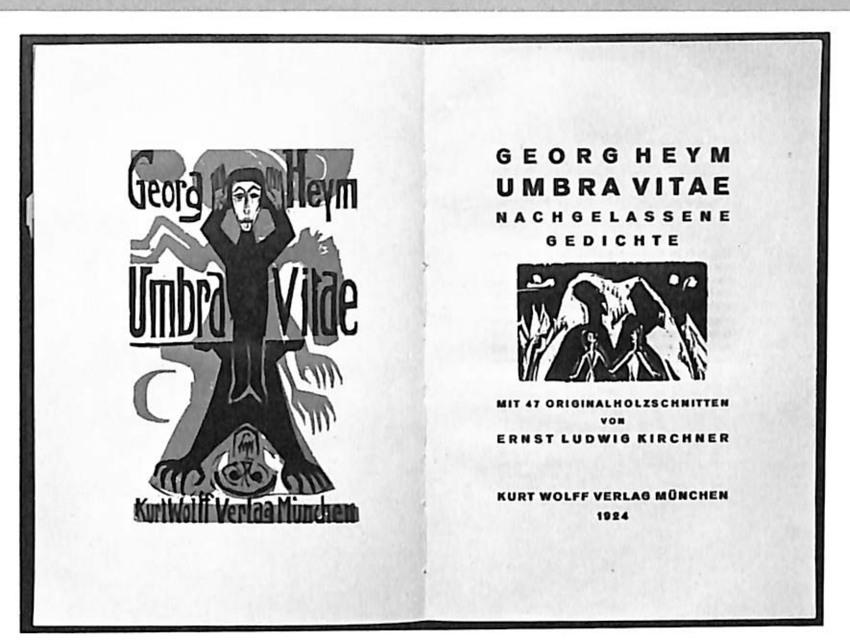
Francés, 1880-1954

Los artistas Fauves y especialmente Vlaminck y Dérain estaban interesados en las xilografías de Paul Gauguin. El negociante de arte Ambroise Vollard tenía algunos de los grabados expresivos de Gauguin en los primeros años del siglo veinte, y no puede haber ninguna duda de que los mostró a los artistas jóvenes a quienes prefería y que les alentaba a experimentar con el medio. Incluso Matisse y Picasso tallaban toscamente tablas de madera como lo habían hecho los grabadores en madera primitivos. Las xilografías de Dérain para L'Enchanteur Pourrissant de Guillaume Apollinaire de 1909 era un ejemplo perfecto del estilo de contornos sencillos hechos con trazo grueso que describían formas con una fuerte influencia de la escultura africana. Dérain ilustró un libro más con figuras expresionistas directas parecidas a aquellas, pero el efecto geometrizante del Cubismo opaca un poco las xilografías para el segundo de los libros de Max Jacob sobre Matorel. Después de la Primera Guerra Mundial, Dérain ilustró sólo dos libros con xilografías, el gran Pantagruel (1943) decorado con grabados a color en el estilo de naipes antiguos y un librito conmemorativo en honor del poeta muerto, René Dalize (1919). Según su entendimiento de la función del medio, Dérain escogió otra vez trabajar la madera en un estilo sencillo y sin afectaciones para las planchas florales de un poema de Dalize. Los antecedentes en el arte folklórico europeo de estas ofrendas florales al "Pobre Macabeo" están claros y el impacto de la negrura del tipo y el grabado en madera sobre el papel grueso hace resaltar la naturaleza particularmente poco sofisticada de la obra.

Dalize fué anarquista y amigo de muchos escritores de Paris antes de la Primera Guerra Mundial. Las últimas páginas de esta publicación póstuma están dedicadas a reminiscencias sobre el héroe y poeta por André Salmon y Guillaume Apollinaire quien también murió de una herida recibida en la guerra antes de que apareciera el libro.

Ballade du Pauvre Macchabé Mal Enterré by René Dalize. Paris, Editions François Bernouard, 1919. Six woodcuts, 10½ x 11½" (26.6 x 29.2 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Mrs. Stanley Resor.

Ballade du Pauvre Macchabé Mal Enterré por René Dalize. Paris, Editions François Bernouard, 1919. Seis xilografías, 10½ x 11½" (26.6 x 29.2 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de Mrs. Stanley Resor.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

German, 1880-1938

This book of poetry by a young writer who drowned just before World War I was totally designed by the artist, E.L. Kirchner. For most poems he created a woodcut decoration that mirrors the mood if not the subject of the words. The tone of the visionary poet is convincingly emphasized by the jagged forms of the German Expressionist artist. Although the book was printed in 1924, well after the ardor of Expressionism had been weakened by the tolls of the war, the explosive passion of the poetry is balanced by Kirchner's powerful technique.

Kirchner was one of the founders of the first group of German Expressionists, Die Brücke. In Dresden he, Heckel, Pechstein, Nolde and others created paintings and prints that incorporated new ideas about the use of line and color emphasizing their emotional value. Following close upon the excesses of the Symbolist and Art Nouveau movements that bridged the change in centuries, Expressionism found inspiration in more primitive sources where psychological or spiritual content was inseparable from the way the image itself appeared. African native sculpture was one source of this unique quality, and its impression on several Expressionist artists was profound. Kirchner, who suffered a nervous breakdown in World War I, spent some years afterward in Switzerland, where he was influenced by the peasant woodcarvings that decorated mountain homes and furniture. The vigor and design quality of this type of work are clear in Kirchner's compositions for the cover and title page of Umbra Vitae.

Alemán, 1880-1938

Este libro de poesías de un joven escritor quien se ahogó antes de que empezara la Primera Guerra Mundial fué totalmente diseñado por el artista E.L. Kirchner. Para la mayor parte de los poemas, él creó una decoración con grabados en madera que refleja el ambiente si no el tema de las palabras. El tono del poeta visionario es realzado por las formas dentadas del artista expresionista alemán. Aunque el libro fuera impreso en 1924, bastante después de que el ardor del Expresionismo había sido debilitado por los estragos de la guerra, la pasión explosiva de la poesía está balanceada por la técnica poderosa de Kirchner.

Kirchner fué uno de los fundadores del primer grupo de expresionistas alemanes, Die Brücke. En Dresden, él, Heckel, Pechstein, Nolde y otros crearon pinturas y grabados que incorporaban nuevas ideas sobre el empleo de la línea y del color y realzaban su valor emotivo. Siguiendo de cerca los excesos del movimiento Simbolista y del Art Nouveau que unieron dos siglos, el Expresionismo se inspiró de fuentes más primitivas donde el contenido psicológico o espiritual era inseparable de la manera en que la imagen misma aparecía. La escultura indígena africana era una de las fuentes de esta característica única y el impacto que tuvo sobre varios artistas expresionistas fué profunda. Kirchner, quien sufrió un colapso nervioso en la Primera Guerra Mundial, pasó unos años después en Suiza donde influyeron en él las esculturas en madera de los campesinos que decoraban los muebles y las viviendas de las montañas. La vitalidad y la calidad del diseño de este tipo de trabajo son aparentes en las composiciones de Kirchner para la portada y la página titular de Umbra Vitae.

Umbra Vitae by George Heym. Munich, Kurt Wolff, 1924. 47 woodcuts, 9 x 6⅛" (22.9 x 15.5 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Mr. and Mrs. Armand P. Bartos.

Umbra Vitae por George Heym. Münich, Kurt Wolff, 1924. 47 xilografías, 9 x 6⅛" (22.9 x 15.5 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de Sr. Armand de Bartos y Sra.

heisse Quellen und dein Hals erhebt sich und singt wirr wie im Fieber.

Siehe alles ist Jordan draussen und die Luft starrt von Posaunen, tausend eiserne Wogen rollen donnernd über dem Halbkreis rötlich umflammten Gebirges. Alles tönt Ephraim bis in die Ebene.

Schlanke Tänzerin Gottes, mit den üppigen Lenden im Feuer der Berufung Aufgerichtete, Rasende mit den Hüften, Königin langen Blutes, dein Mund singt heiser wie ein Wolf und glüht wie ein Stern.

Nie sah ich Hände, lang, braun und selten wie deine. Blaues Haar deiner Schläfen liegt um meine Kehle geschlungen und mein Mund saugt aus dem Eindruck der Kissen den Geruch deines Fleisches zurück, das dampft und scharf ist wie von den Tieren der Wüste. Die goldenen Siegel deiner schweren Brauen zucken vor Licht. Über uns rennt das rote Segel des Mondes. Auf den Spitzen deiner Finger glühen dunkle Flammen. Mein Herz schauert wild vor dir.

Hinter deiner heissen Stimme liegt eine, weich und flaumig bis zum Rasen der Verzückung, und

40

MAX BECKMANN

German, 1884-1950

During the First World War, Max Beckmann experienced the horrible results of war in his job at a military hospital. Although he could not paint he could continue to make prints, and after the nervous breakdown he suffered as a result of the trauma of the tragedy that surrounded him he created dozens of etchings. By the time that he contributed six etchings to Die Fürstin (The Princess) at the conclusion of the war he had developed the caustic view of human nature that characterized most of his subsequent work. This development, which became known as Die Neue Sachlichkeit (New Objectivity), centered on a society devoid of morals and empathy, enacting an endless dance of death. Beckmann often included portrayals of himself in the scenes of lovemaking and mindless orgy, occasionally as a participant. These and most other compositions are compressed arrangements of bodies in airless confined spaces, the characters nearly completely divorced from any emotional or spiritual involvement in the activity depicted.

The author of Die Fürstin was a writer whose sympathies and pen were with the German Expressionists, but whose poetic novel was more a mixture of symbolism and impressionism. The hero dreams while drifting along in a sailboat, and the five sections of the novel are devoted to his impressions and developments resulting from them. Beckmann's etchings are not illustrations, but rather a series of compositions whose expressionist themes and imagery create, with the text, the impression of two dissimilar melodies that miraculously sound more exciting together.

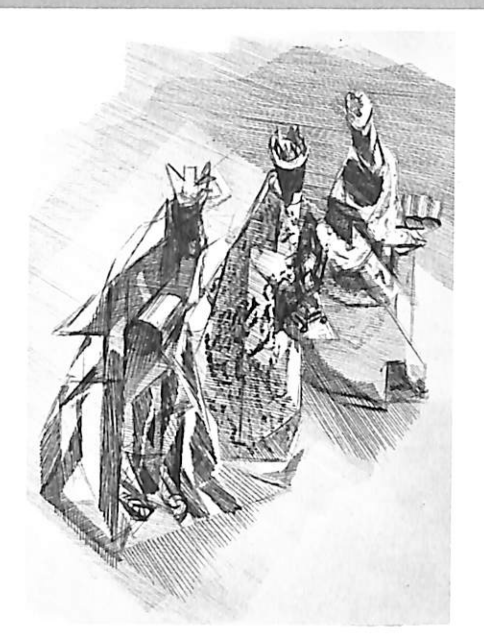
Alemán, 1884-1950

Durante la Primera Guerra Mundial, Max Beckmann sintió las horribles consecuencias de la guerra en un hospital militar. Aunque no pudiera pintar, sí podía continuar haciendo grabados y, después del colapso nervioso que sufrió por el trauma de la tragedia que le rodeaba, creó docenas de aguafuertes. Cuando contribuyó 6 aguafuertes a Die Fürstin a la conclusión de la guerra, ya había desarrollado el punto de vista caústico sobre la naturaleza humana que caracterizó la mayor parte de su obra posterior. Este desarrollo, que llegó a ser conocido como Die Neue Sachlichkeit (La Nueva Objetividad) enfocaba una sociedad desprovista de moralidad y de empatía que actuaba únicamente en un baile sin fin de la muerte. Beckmann muchas veces incluía auto-retratos en las escenas de amor y de orgía insensata, algunas veces como participante. Estas y la mayor parte de las otras composiciones son cuerpos distribuidos en espacios cerrados y sin aire, los personajes están completamente divorciados de todo compromiso emocional y espiritual con la actividad representada.

El autor de Die Fürstin era un escritor cuyas simpatías y cuya pluma estaban a favor de los Expresionistas alemanes pero cuya novela poética era más bien una mezcla de Símbolismo e Impresionismo. El héroe sueña mientras es llevado por la corriente en un velero, y las cinco secciones de la novela están dedicadas a sus impresiones y los acontecimientos que resultan de ellos. Las aguafuertes de Beckmann no son ilustraciones pero más bien una serie de composiciones cuyos temas e imágenes expresionistas crean, junto con el texto, la impresión de dos melodías, discordes que milagrosamente tienen un sonido más emocionante cuando se oyen juntas.

Die Fürstin by Kasimir Edschmid. Weimar, Gustav Kiepenheuer, 1918. 6 etchings. 10 7/16 x 13/16" (26.5 x 19.9 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Bertha M. Slattery.

Die Fürstin por Kasimir Edschmid. Weimar, Gustav Kiepenheuer, 1918. 6 aguafuertes, 10 7/16 x 7 13/16" (26.5 x 19.9 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de Bertha M. Slattery.



JACQUES VILLON

French, 1875-1963

Jacques Villon was the most important Cubist printmaker and continued throughout his life to represent forms in the geometric planes of the Cubist idiom. Although he was an active painter, he spent more time at etching, particularly in the early part of this century. At first an illustrator for humor magazines in Paris, he moved from the cabaret milieu of the fin de siècle into the serious investigation of dimensional form that characterized the early period of Cubism. From 1904 onwards he worked in drypoint on copperplates, setting down sets of parallel lines to distinguish changes in planar relationships. His works remained figurative, the progressively more complex compositions evolving from specific still-life settings or models.

Adept at most intaglio printing techniques, Villon was a master of color etching. From his early aquatints of the French bourgeoisie until his inimitable etched reproductions of great modern paintings, he practiced these difficult methods of creating prints with the ultimate authority. Not until the styles of the 1970s required print techniques capable of transmitting brilliant colors were printmakers again able to equal Villon's skill. His plates for Frénaud's poems about French prisoners of war are jewel-like in their radiating lines of color. The three magi who represent future hope in the text emerge from a network of diagonals to make their offering.

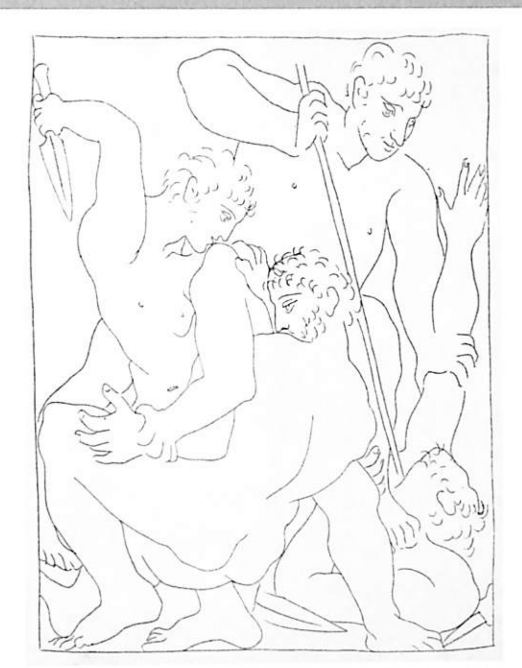
Francés, 1875-1963

Jacques Villon era el grabador cubista más importante y continuó durante toda su vida a representar las formas en los planos geométricos del lenguaje cubista. Aunque fuera un pintor activo, dedicó más tiempo al aguafuerte particularmente en la primera parte de este siglo. Al principio, fué ilustrador de las revistas de humor en Paris, pero pasó del ambiente del cabaret de fin de siglo a la investigación seria de la forma dimensional que caracterizaba el primer período del Cubismo. De 1904 en adelante, trabajó en puntaseca sobre planchas de cobre, trazando series de líneas paralelas para destacar los cambios en las relaciones entre planos. Sus obras siguieron siendo figurativas y las composiciones progresivamente más complejas evolucionaron de composiciones o modelos de naturalezas muertas específicas.

Adepto a la mayor parte de las técnicas del intaglio, Villon era un maestro del aguafuerte a color. Desde sus primeras aguatintas de la burguesía francesa hasta sus inimitables reproducciones al aguafuerte de grandes pinturas modernas, practicó estos métodos difíciles de grabar con máxima autoridad. No fué hasta que los estilos de la década de los 70s requirieran técnicas de grabado capaces de transmitir colores brillantes que hubo grabadores técnicamente iguales a la maestría de Villon. Sus planchas para los poemas de Frénaud sobre los prisioneros de guerra son como joyas con sus irradiaciones de líneas de color. Los tres reyes magos, quíenes representan la esperanza del futuro en el texto emergen de una red de diagonales para hacer su ofrenda.

Poèmes de Brandebourg by André Frénaud. Paris, Nouvelle Revue Française (1947). 6 etchings, 11¼₁₆ x 8¹¹⁄₁₆" (28.7 x 22.1 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Poèmes de Brandebourg por André Frénaud. Paris, Nouvelle Revue Française (1947). 6 aguafuertes, 11¼₁₆ x 8¹¹⁄₁₆" (28.7 x 22.1 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



PABLO PICASSO

Spanish, 1881-1973

As the 1920s were coming to a close Picasso was sought after by several publishers to provide illustrations for the elegant books favored by connoisseurs of the period. The artist was interested in creating etchings for a beloved subject to a Spaniard, the Tauromachia, or art of bullfighting. Only a few plates were completed when Vollard suggested another work, Balzac's Le Chef-d'oeuvre Inconnu. Some plates for the bullfighting manual eventually found their way into the pages of Balzac's story about a mad artist that Picasso only vaguely tried to capture in his plates. It is evident that the combat between man, horse and bull had a more fascinating allegorical appeal, so when Picasso was asked by a young Swiss art lover, Albert Skira, to illustrate Ovid's Metamorphoses, the artist's interest was engaged totally. The stories of the battles of gods were undoubtedly better vehicles for representation than the vicissitudes of an unhappy, unsuccessful painter. Like most artists who rely on their personal vision or imagination, Picasso perhaps found more to interpret in the tales of an age far removed than in the descriptively related tale of Balzac.

Picasso chose to emphasize the flattened image of the classical relief in his illustration of 30 subjects. Each plate is surrounded by a linear frame which blocks out the space of the illustrations whether they are chapter headings or full pages. The thin unmodulated lines spin out the highly charged drama of the history of the gods.

The volume itself lacks nothing in quality of design, typography and finish. Skira recognized that Picasso's classical style of the moment was perfect for the vehicle he chose, and the elegant result shows that the publisher's own sense of style was equal to the task.

Español, 1881-1973

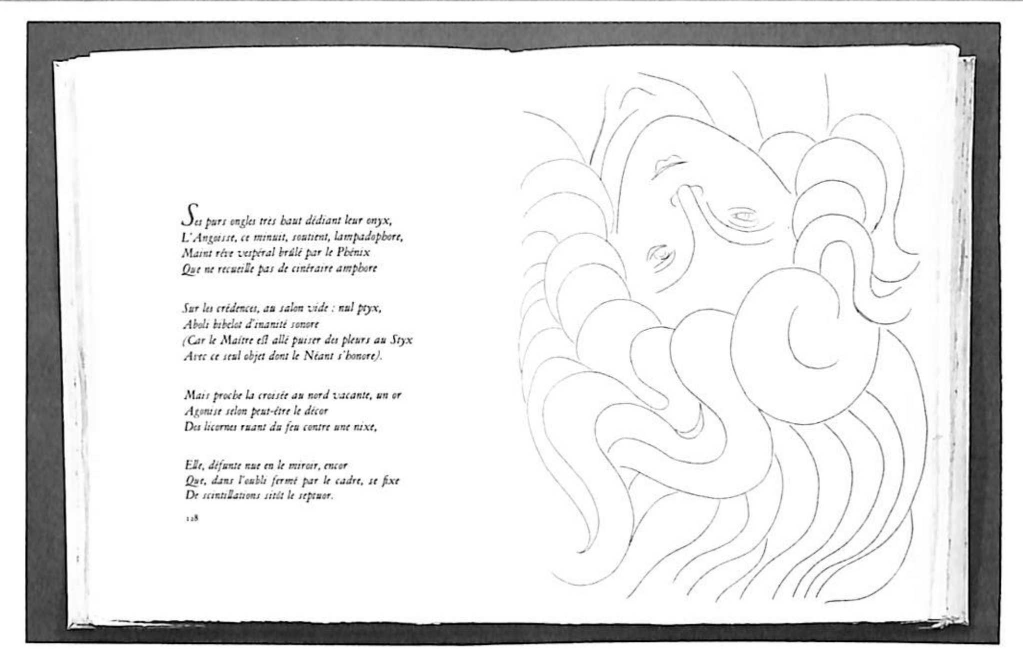
Hacia el final de la década de los 20s varios editores le solicitaron a Picasso que hiciera ilustraciones para los libros elegantes favorecidos por conocedores de arte de la época. El artista estaba interesado en crear aguafuertes sobre un tema predilecto de los españoles, la tauromaquia o arte de torear. Sólo algunas planchas estaban completas cuando Vollard sugirió otra obra, Le Chef-d'oeuvre Inconnu. Algunas planchas para el arte de la tauromaquia eventualmente se introdujeron entre las páginas del cuento de Balzac sobre un artista loco el que Picasso trató sólo vagamente de captar en sus planchas. Es evidente que la lidia entre hombre, caballo y toro tenía un atractivo alegórico más fascinante, así que, cuando un joven amante del arte, Albert Skira, le pidió a Picasso que ilustrara Les Métamorphoses de Ovidio, la curiosidad del artista fué totalmente estimulada y cautivada. Las historias de las batallas entre los dioses eran sin lugar a duda mejores vehículos para la representación artística que las vicisitudes de un pintor infeliz fracasado. Como la mayoría de los artistas que dependen de su visión personal o de su imaginación, Picasso quizás encontró más para interpretar en los mitos de una época muy lejana que en el relato descriptivo de Balzac.

Picasso escogió destacar la imagen aplanada del relieve clásico en sus ilustraciones de treinta temas. Cada plancha está rodeada de un marco linear que encuadra el espacio de las ilustraciones, ya sea los títulos de los capítulos o páginas enteras. Las líneas finas sin modulaciones tejen el drama de la historia de los dioses.

Al tomo mismo no le falta nada en cuanto a la calidad del diseño, de la tipografía o del acabado. Skira se daba cuenta de que el estilo clásico de Picasso en ese momento era perfecto para el vehículo que había escogido y el elegante resultado demuestra que el sentido de estilo del editor satisfacía enteramente los requisitos de la labor.

Les Métamorphoses by Ovid. Lausanne, Albert Skira, 1931. 30 etchings, 12¾ x 10½" (32.4 x 26.7 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of James Thrall Soby.

Les Métamorphoses por Ovidio. Lausanne, Albert Skira, 1931. 30 aguafuertes, 12¾ x 10½" (32.4 x 26.7 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de James Thrall Soby.



Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

118

HENRI MATISSE

French, 1869-1954

When Albert Skira asked Henri Matisse to create illustrations for Stéphane Mallarmé's Poésies, the publisher was aware of the artist's considerable production of small-scale etchings over a period of nearly 30 years. Until 1930 when Skira approached Matisse, however, the latter had never attempted to associate images with a text. He later expressed the opinion that "A book should not need completion by an imitative illustration. Painter and writer should work together, without confusion, on parallel lines. The drawing should be the plastic equivalent of the poem." In his careful assessment of the poems he triumphed as no one before him in creating a contrapuntal exchange and harmony between his images and the text. Choosing to execute his designs in the thin line of etching of which he was master, Matisse practiced drawing each image so that his final strokes on the copperplate would fall perfectly and yet casually. He understood the problem of book design and described it in terms of juggling black and white balls: "In spite of the difference between the two objects, the art of the juggler makes a harmonious whole in the eyes of the spectator."

Although Mallarmé's poems are overflowing with visual references, Matisse has preferred to generalize, that is portray the tone and spirit rather than a specific moment, place or thing. In a sonnet about abandonment there are references to shells and dead girls which evoke the subject chosen by Mallarmé rather than form a narrative. Matisse's etching of a girl's head with massive waves of hair filling the page hints at the references, as well, in order to extend the spirit of the verse.

Francés, 1869-1954

Cuando Albert Skira le pidió a Henri Matisse que creara ilustraciones para Poésies de Stéphane Mallarmé el editor conocía la producción considerable de aguafuertes pequeños del artista en un período de 30 años. Sin embargo, hasta 1930 cuando Skira se dirigió a Matisse, éste nunca había intentado asociar imágenes con un texto. Más tarde expresó la opinión que "Un libro no debería de necesitar ser terminado con una ilustración imitativa. El pintor y el escritor deben trabajar juntos, sin confusión, paralelamente. El dibujo debe ser el equivalente plástico del poema." En su estudio cuidadoso de los poemas triunfó como nadie lo había hecho antes, creando un intercambio en contrapunto y una armonía entre sus imágenes y su texto. Escogiendo ejecutar sus diseños con el trazado fino del aguafuerte del que era el gran maestro, Matisse ensayaba antes dibujar cada imagen, así que sus trazados finales sobre la plancha de cobre cayeron a la vez con exactitud y con soltura. Entendía el problema del diseño del libro y lo describía en términos de balancear pelotas blancas y negras como un titiritero: "A pesar de la diferencia entre los dos objetos, el arte del titiritero crea una totalidad armoniosa en los ojos del espectador."

Aunque los poemas de Mallarmé estén llenos de referencias visuales, Matisse ha preferido generalizar, es decir representar el tono y el espíritu de la obra en vez de un momento particular, un lugar o una cosa específica. En un soneto sobre el abandono, hay referencias a conchas y niñas muertas que evocan el tema escogido por Mallarmé en vez de crear una narrativa. El aguafuerte de Matisse de la cabeza de una niña cuyas ondas masivas de pelo llenan la página sugieren estas referencias para extender el espíritu del verso a ella.

Poèsies by Stéphane Mallarmé. Lausanne, Albert Skira & Cie., 1932. 29 etchings, 13 x 10" (33.0 x 25.4 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Poèsies por Stéphane Mallarmé. Lausanne, Albert Skira & Cie., 1932. 29 aguafuertes, 13 x 10" (33.0 x 25.4 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



GEORGES ROUAULT

French, 1871-1958

The vicissitudes that marked the production of Rouault's book Cirque de l'Etoile Filante were personal, technical and economic. At the suggestion of Ambroise Vollard the artist set out in the 1920s to create with the writer André Suarès a book about the circus. Vollard's discomfort with Suarès' vicious text eventually ruptured the collaboration, and Rouault went on to illustrate a poem of his own, Cirque de l'Etoile Filante. Some compositions that he had first conceived for the earlier book were revised and made into the lively color aquatints of this later publication. Many of the plates depict clowns, of course, who often appear in his work as his alter ego. ("I myself am sometimes 'Weary Bones'"). When Rouault published Miserere, his great album of etchings recovered from Vollard's estate after World War II, he used as his imprint "L'Etoile Filante" as if The Shooting Star Circus was synonymous with Rouault himself.

The plans for the earlier publication were made before Rouault learned the techniques of color aquatint taught to him in the 1930s by Roger Lacourière. Previously he would start his etchings with plates that had been photo-engraved from gouache paintings he prepared for his prints. He then would work over such plates and also add freely drawn outlines of aquatint. The appearance of brushed-on color in the aquatints of this book was possible with the techniques that Lacourière used to reproduce paintings. This painterly quality has been misinterpreted in Rouault's case as an indication that these brilliant plates are reproductions, but it is only that Rouault finally knew how to achieve in print some of the effects that he had previously tried, through photo-engraving, to transfer from his paintings.

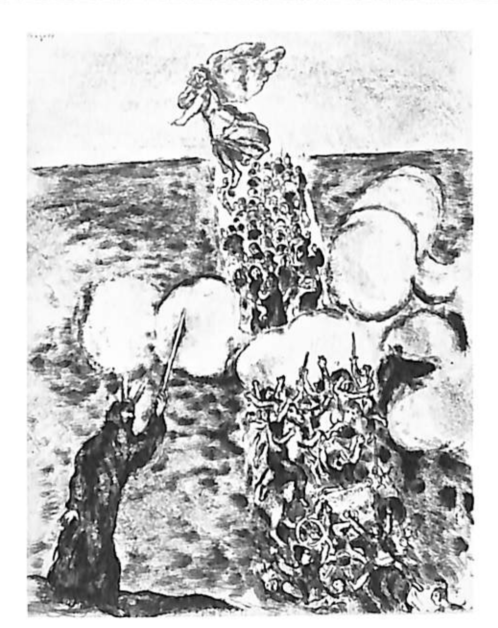
Francés, 1871-1958

Las vicisitudes que marcaron la producción del libro de Rouault, Cirque de l'Etoile Filante eran personales, técnicas y económicas. Por una sugerencia de Ambroise Vollard, el artista proyectó en los 20s crear, con el escritor André Suarès, un libro sobre un circo. La incomodidad de Vollard con el texto vicioso de Suarès eventualmente creó una ruptura en la colaboración y Rouault siguió a ilustrar un poema suyo, Cirque de l'Etoile Filante. Algunas composiciones que él había concebido para el primer libro fueron revisadas y convertidas en las aguatintas de colores vivos de la publicación posterior. Muchas de las planchas representan payasos, naturalmente, quienes muchas veces en esta obra aparecen como alter egos del artista. ("Yo mismo soy Huesos Agotados.") Cuando Rouault publicó Miserere su gran album de aguafuertes recuperados de la herencia de Vollard después de la Segunda Guerra Mundial, utilizó como pie de imprenta "L'Etoile Filante" como si el Circo de la Estrella Errante hubiera sido un sinónomo del mismo Rouault.

Los proyectos para la publicación anterior habían sido hechos antes de que Rouault aprendiera las técnicas del aguatinta a colores que le fueron enseñadas en los 30s por Roger Lacourière. Anteriormente había empezado sus aguafuertes con planchas de foto-grabados tomados de gouaches que había preparado especialmente para sus grabados. Después trabajaba en estas planchas y además añadía formas trazadas con líneas al aguatinta. El aspecto del color aplicado con pincel en las aguatintas de este libro era posible con las técnicas que Lacourière utilizaba para reproducir las pinturas. Su aspecto de trazado aplicado con pincel ha sido mal interpretado en el caso de Rouault como indicación de que Rouault finalmente supo realizar en la obra impresa algunos de los efectos que había intentado previamente de transferir de sus pinturas al foto-grabado.

Cirque de l'Etoile Filante by Georges Rouault. Paris, Ambroise Vollard, 1938. 17 etchings and aquatints (and 82 wood engravings by Aubert after Rouault). 17¼ x 13¼" (43.8 x 33.7 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of the artist.

Cirque de l'Etoile Filante por Georges Rouault. Paris, Ambroise Vollard, 1931. 17 aguafuertes y aguatintas (y 82 xilografías por Aubert según Rouault). 17¼ x 13¼" (43.8 x 33.7 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo del artista.



MARC CHAGALL

Russian, born 1889, lives in France

In the 20th Century few artists have taken the Judeo-Christian myths as subject for their work. Only Nolde, Rouault and Chagall seemed prepared to deal successfully with the universality of such ancient themes in terms of the formal inventions of the time. Although Chagall had painted a few Biblical images in 1911-12, the illustration of Biblical stories has been an obsession since he visited Palestine in 1931 to find inspiration for the creation of a new edition of the Old Testament for the publisher Ambroise Vollard.

Chagall has written: "Since my early youth I have been fascinated by the Bible. It has always seemed to me and it seems to me still that it is the greatest source of poetry of all time. Since then I have sought this reflection in life and in art. The Bible is like an echo of nature and this secret I have tried to transmit." Indeed, the long project of providing 105 etchings for Vollard's Bible could not have been sustained by a less-committed artist. Only 66 plates were finished by 1939, when Vollard died and when the war began. The long-awaited prospect of publication after the war required the completion of 39 more plates. Chagall worked at this task from 1952 to 1956 and found renewed inspiration in biblical themes. In a surge of religious compositions he produced the first paintings in the Biblical Message series in 1955; the Verve biblical lithographs in 1956 and 1960; the Jerusalem Windows in 1960-61; and Exodus, a book of lithographs, in 1964.

The grandeur of some of the Biblical events is managed well by Chagall with his familiar hierarchical spatial arrangement, while more intimate scenes derive a strong personal sense through magnification of expression and closer focus. The characters of Chagall's Bible still walk the ancient streets of Jerusalem and chant in synagogues where the Jews who came from Eastern Poland congregate. Their ordinariness is the key to Chagall's vision of the Bible as "an echo of nature."

Ruso, nacido 1889, vive en Francia

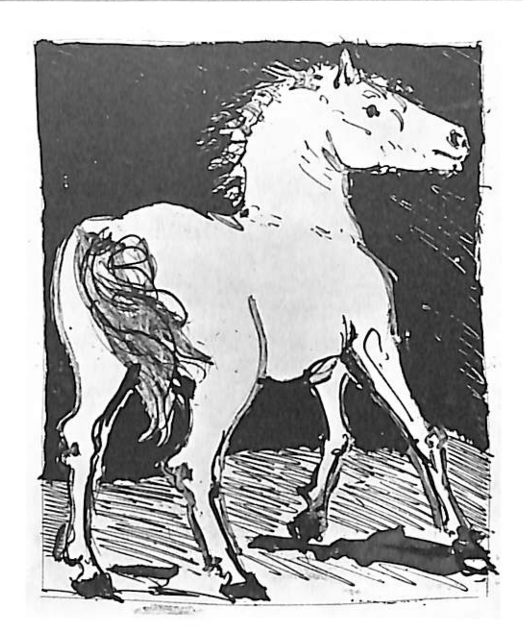
En el siglo veinte, pocos artistas han utilizado la mitología judío-cristiana como tema para su obra. Solamente Nolde, Rouault y Chagall parecían estar preparados para tratar con éxito la universalidad de temas tan antiguos en términos de los inventos formales de nuestro tiempo. Aunque Chagall había pintado algunas imágenes bíblicas en 1911-1912, la ilustración de cuentos bíblicos ha sido una obsesión desde que visitó Palestina en 1931 para encontrar allí la inspiración para la creación de una nueva edición del Antiguo Testamento destinada al editor, Ambroise Vollard.

Chagall ha escrito: "Desde mi primera juventud he estado fascinado por la Biblia. Siempre me ha parecido y me parece todavía ser la fuente principal de poesía de todos los tiempos. Desde entonces he buscado este reflejo en la vida y en el arte. La Biblia es como el eco de la naturaleza y he tratado de transmitir este secreto." En realidad el largo proyecto de producir 105 aguafuertes para la Biblia de Vollard, no hubiera podido ser sostenido por un artista menos comprometido. Solo 66 planchas estaban terminadas en 1939 cuando murió Vollard y cuando empezó la guerra. El proyecto largamente esperado de publicación después de la guerra requería el acabamiento de 39 planchas más. Chagall trabajó en esta labor de 1952 a 1956 y encontró su inspiración renovada en temas bíblicos. Surgió un caudal de composiciones religiosas produciendo las primeras pinturas de la serie Mensaje bíblico de 1955; las litografías bíblicas de Verve, en 1956 y 1960; Las ventanas de Jerusalén en 1960-1961; y Exodo, un libro de litografías en 1964.

La grandeza de algunos de los acontecimientos bíblicos está bien manejada por Chagall con su conocido ordenamiento jerárquico del espacio, mientras que las escenas más íntimas derivan un sentido fuertemente personal de la magnificación de la expresión y del enfoque más cercano. Los personajes de la Biblia de Chagall todavía caminan en las antiguas calles de Jerusalén y cantan en sinagogas donde se reunen los judíos que llegaron del Este de Polonia. La cotidianidad es la llave de la visión de Chagall de la Biblia como "eco de la naturaleza."

Bible (Old Testament, Geneva Bible of 1638). Paris, Tériade, 1956. 105 etchings and aquatints, 17⅜ x 13⅛" (44.1 x 33.3 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Dr. Arthur Lejwa and the Larry Aldrich Fund.

Biblia (Antiguo Testamento, Biblia de Ginebra de 1638). Paris, Tériade, 1956. 105 aguafuertes y aguatintas, 17⅜ x 13⅛" (44.1 x 33.3 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de Dr. Arthur Lejwa y el Fondo Larry Aldrich.



PABLO PICASSO

Spanish, 1881-1973

In 1936 Picasso was to complete the set of 100 etchings he had promised the publisher Ambroise Vollard in fulfillment of an agreement of a few years earlier. It is possible that Picasso's intention was to finish the project with three oversized plates, all with themes already included in etchings of the nearly uniform scale already accepted by Vollard. Whatever the facts, one of the large plates, the famous Minotauromachy, was not included in Vollard's suite, and instead Picasso made three etchings of Vollard himself. Two of the portraits were done in a technique first learned by Picasso from the master printer Roger Lacourière: sugar-lift aquatint. This method of making etchings is quite comfortable for a painter since the image is literally painted, with a liquid that contains sugar, on the copper plate. After the painted plate is covered with a ground of asphalt varnish, the plate is immersed in water, the sugar dissolves and, in order to escape, lifts the ground that covers it, leaving the impervious material on the part of the plate that the artist wishes to remain empty. The areas now exposed are covered with resin dust and then etched. The printed result appears like an ink wash drawing.

At the time of the Vollard portraits Picasso was also portraying animals for another publication commissioned by Vollard. The thirty-one beasts, domestic and wild, reptile and fowl, were executed in the sugar-lift technique and are among the most spontaneous prints in Picasso's considerable oeuvre. The text from Buffon's Histoire Naturelle was added after the plates were finished and were selected by the printer's wife, Madeleine Lacourière. For many of the animals no text exists, since Picasso actually was creating his own visual, not literary, idea of a bestiary.

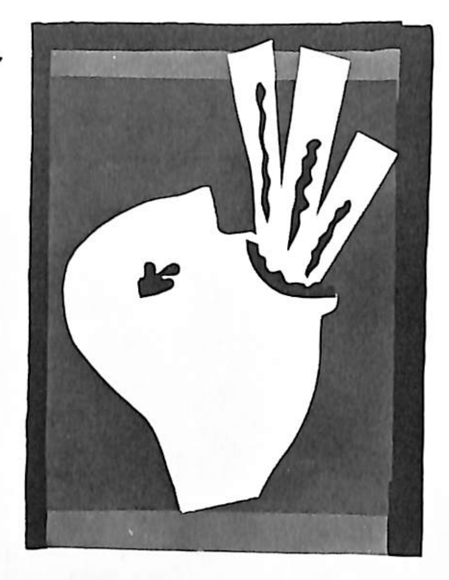
Español, 1881-1973

En 1936 Picasso había de terminar la serie de 100 aguafuertes que le había prometido al editor, Ambroise Vollard, para cumplir con un acuerdo de unos años antes. Era posible que la intención de Picasso era la de terminar el proyecto con tres planchas enormes, todas con temas ya tratados en las aguafuertes de escala casi uniforme ya aceptadas por Vollard. No importa cuales fueran los hechos, una de las planchas grandes, la famosa Minotauromaquia no estaba incluída en la suite de Vollard y en su lugar Picasso hizo tres aguafuertes de Vollard mismo. Dos de los retratos fueron producidos con una técnica aprendida primero por Picasso del maestro de imprenta, Roger Lacourière—aguatinta con base levantada con azúcar. Este método de hacer aguafuertes es bastante cómodo para un pintor puesto que la imagen es literalmente pintada con un líquido que contiene azúcar sobre la plancha de cobre. Después de que la plancha se mete al agua, el azúcar se disuelve y, para poder escaparse, levanta la base que la cubre dejando el material impermeable en la parte de la plancha que el artista desea dejar vacía. Las áreas ahora expuestas se cubren con polvo de resina y después se graban con el buril. El producto impreso parece un dibujo de gouache.

Al mismo tiempo que hacía los retratos de Vollard, Picasso representaba animales para otra publicación comisionada por Vollard. Las treinta y una bestias, domesticadas y salvajes, reptiles y aves, fueron ejecutados en la técnica del aguatinta de base levantada con azúcar y son entre los grabados más espontáneos de la carrera de Picasso. El texto de la Historia Natural de Buffon fue añadido después de que las planchas se terminaron y fueron seleccionadas por la esposa del impresor, Madeleine Lacourière. Muchos de los animales carecen de texto porque Picasso en realidad estaba creando su propia idea visual, y no literaria, de un Bestiario.

Eaux-Fortes Originales pour Textes de Buffon. Paris, Martin Fabiani, 1942. 31 etchings and aquatints, 14½ x 11" (36.8 x 28.0 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of James Thrall Soby.

Eaux-Fortes Originales pour Textes de Buffon. Paris, Martin Fabiani, 1942. 31 aguafuertes y aguatintas, 14½ x 11" (36.8 x 28.0 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de James Thrall Soby.



HENRI MATISSE

French, 1869-1954

Not since the pochoir (stencil process colored with a brush) additions to the heavy black line-block printing of Léger's La Fin du Monde had a book presented such brilliance of color as Matisse's Jazz. As in Léger's book, the fine print techniques were set aside in order to accomplish an objective that was unattainable otherwise. Matisse, who had made the maquette for his book from cut and pasted painted paper, thought at first that the collages would serve as models for woodcuts (the possibility of using for printing the same paints as were put on the cut papers could only occur with woodcut or pochoir). However, unlike Miró who would achieve such a dazzling effect with woodcuts a decade later with A Toute Épreuve, Matisse saw his collages translated into pochoirs. As that stencil technique is not done on a printing press, the choice of how to put text on the page was broad and the final solution of lithographing Matisse's own writing gave Jazz its unique place in the history of book illustration.

Matisse's text is as diverse as the illustrations, and rarely do the two relate directly. Many of the plates depict circus subjects while the text is often devoted to Matisse's thoughts about the processes used by the artist to accomplish his aims. Like the amiable contrast between the undulating black lines of the text and the spectacular color of the plates, the text and subjects of the plates work with and against each other to create more than a simple story with illuminations.

Francés, 1869-1954

Desde que se hicieron las adiciones "pochoir" (proceso de stencil o dibujo calado pintado con pincel) a la impresión de grabado de bloque de madera con líneas negras gruesas de La Fin du Monde de Léger, ningún libro había presentado colores tan brillantes como los del Jazz de Matisse. Como en el libro de Léger, las técnicas de grabado fino se dejaron a un lado para realizar un objetivo imposible de lograr de otra manera. Matisse, quien había hecho la maqueta para este libro de papel cortado, pegado y pintado, pensó al principio que los collages servirían de modelos para la xilografía (la posibilidad de utilizar los mismos colores para imprimir como los que se ponían sobre los papeles recortados podía ocurrir solamente en el grabado de bloque de madera o en "pochoir"). Sin embargo, a diferencia de Miró quien, con A Toute Épreuve realizaría un efecto deslumbrante, Matisse pudo ver sus collages traducidos a "pochoirs." Como esta técnica del stencil no se produce con prensa, la selección de maneras de poner el texto sobre la página era amplia y la solución final de litografiar la letra misma de Matisse colocó a Jazz en un lugar único en la historia de la ilustración de libros.

El texto de Matisse es tan diverso como las ilustraciones y rara vez tienen una relación directa entre sí. Muchas de las planchas representan temas de circo mientras que el texto está muchas veces dedicado a los pensamientos de Matisse sobre los procesos utilizados por el artista para realizar sus propósitos. Como el agradable contraste entre las líneas negras ondulantes del texto y el color espectacular de las planchas, el texto y los temas de las planchas funcionan a la vez unos con otros y unos contra otros para crear algo más que un sencillo cuento con iluminaciones.

Jazz by Henri Matisse. (Paris, Tériade, 1947). 20 pochoirs, 16½ x 12¾" (41.9 x 32.4 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of the artist.

Jazz por Henri Matisse. (Paris, Tériade, 1947). 20 pochoirs, 16½ x 12¾" (41.9 x 32.4 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo del artista.



GIORGIO DE CHIRICO

Italian, born in Greece, 1888-1978

At the end of the 1920s the Surrealists, or at least their theoretician, André Breton, gave up what might have been referred to as the rehabilitation of Georgio de Chirico. The artist whose metaphysical paintings of before 1918 had been so inspiring to the Surrealists in their early years had lost his vision, imagination, and ability to paint, it seemed. After Breton finally renounced de Chirico's post-1917 paintings, Jean Cocteau took the Italian artist's part, and wrote the essay Le Mystére Laïc in his praise. De Chirico illustrated that work and later collaborated with Cocteau on this portfolio of lithographs interspersed with the author's poem Mythologie. As the prior work had been given life through Breton's renunciation, so these few pages appeared directly after de Chirico's own renunciation in 1933 of all his work before 1918. The repercussions of this mutual disenchantment and Cocteau's seemingly misguided championship of de Chirico have been sustained to this day.

The not particularly topical illustrations that de Chirico made for Cocteau's poem (which mysteriously never appears in anthologies of his works) are among the few compositions of his later period that incorporate a new theme. Like the poem they refer to mythological gods, but the statues of gods are incidental to the central motif: bathhouses on stilts in the water. The juxtaposition of heroic figures and simple middle-class amusement at the seashore, all brought together by herringbone-patterned waves, reveals a less ponderous side of de Chirico.

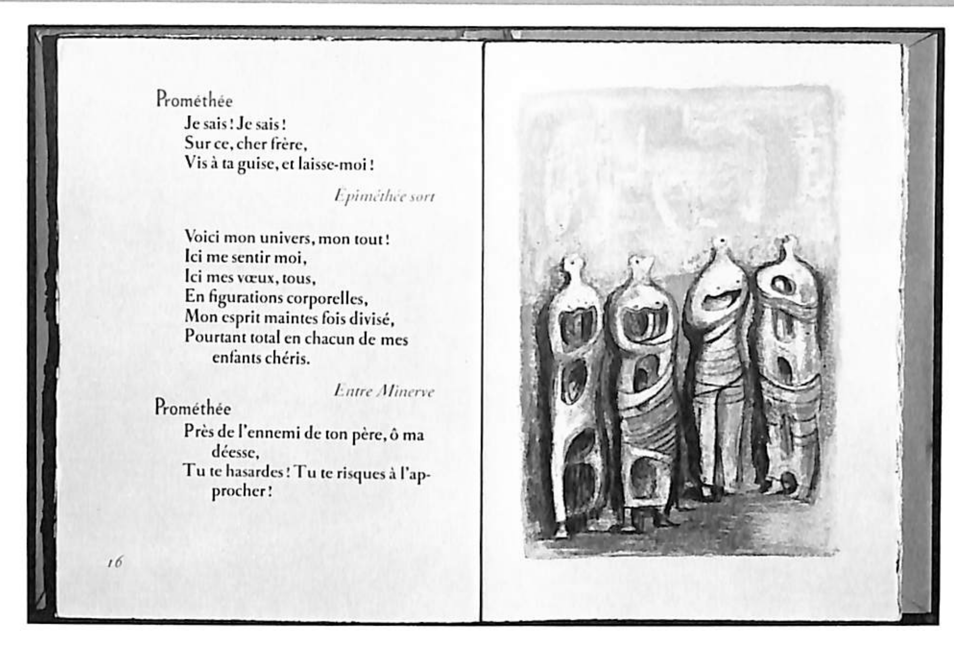
Italiano, nacido en Grecia, 1888-1978

Al final de los 20s los Surrealistas, o por lo menos su teórico, André Breton, descartaron lo que se pudiera haber llamado la rehabilitación de Giorgio de Chirico. El artista, cuyas pinturas metafísicas de antes de 1918 habían inspirado tanto a los Surrealistas en los primeros años de su carrera, había perdido su visión, su imaginación y la habilidad de pintar, o por lo menos así parecía. Después de que Breton al fin rechazó los dibujos post-1917 de de Chirico, Jean Cocteau defendió al artista italiano y escribió el ensayo Le Mystère Laïc alabándole. De Chirico ilustró esa obra y luego colaboró con Cocteau en su portafolio de litografías intercaladas con el poema del autor, Mythologie. Como a la obra anterior se le había dado vida por el rechazo de Breton, así estas pocas páginas aparecieron inmediatamente después de que de Chirico renunciara en 1933 a toda su obra de antes de 1918. Las repercusiones de este desencanto mutuo y el apoyo aparentemente equivocado de Cocteau por de Chirico son sentidas hasta hoy en dia.

Las ilustraciones, que no estaban especialmente relacionadas con el tema, hechas por de Chirico para el poema de Cocteau (inexplicablemente éste nunca aparece en las antologías de sus obras) son de las pocas composiciones de su período tardío que incorporan un tema nuevo. Como el poema, se refieren a dioses mitológicos, pero las estatuas de dioses son incidentales al motivo central: cabañas sostenidas en el agua por largos palos. La yuxtaposición de figuras heróicas con diversiones burguesas a la orilla del mar, unidas por olas en un diseño como punto de espinilla revela un aspecto menos pesado de de Chirico.

Mythologie by Jean Cocteau. Paris, Editions des Quatre Chemins, 1934. 10 lithographs, 11⅛ x 9" (28.3 x 22.9 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Abby Aldrich Rockefeller.

Mythologie por Jean Cocteau. Paris, Editions des Quatre Chemins, 1934. 10 litografías 11⅛ x 9" (28.3 x 22.9 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo de Abby Aldrich Rockefeller.


Prométhée

Je sais ! Je sais !
Sur ce, cher frère,
Vis à ta guise, et laisse-moi !

Epiméthée sort

Voici mon univers, mon tout !
Ici me sentir moi,
Ici mes vœux, tous,
En figurations corporelles,
Mon esprit maintes fois divisé,
Pourtant total en chacun de mes enfants chéris.

Entre Minerve

Prométhée

Près de l'ennemi de ton père, ô ma déesse,
Tu te hasardes ! Tu te risques à l'approcher !

16

HENRY MOORE

British, born 1898

The sculptor Henry Moore was not particularly active in printmaking at the time he was asked to illustrate Prometheus by Goethe. He had, however, an important reputation after World War II and was one of several famous artists to be courted by publishers eager, in the post war economic boom, to capitalize on the new cultural awareness on both sides of the Atlantic. Moore was a prolific draughtsman and had also learned a form of printing that was amenable to his technique of crayon drawing. Basically, he created colographs by drawing on transparent plastic sheets that could be photographed and then printed. For lithography his drawings were transferred to zinc plates. He was able to prepare color separations himself by this means, and although the resulting lithographs were somewhat flatter and lacking in the nearly imperceptible tactility of a direct lithograph, they, nevertheless, captured his distinctive sense of form and color.

The statuesque, noble figures that appear in the illustrations are colored in tones of antique sands. Moore presents forms similar to his sculptures in a surreal deserted setting, cracking terracotta objects that seem ready to disintegrate in the harsh climate of an unknown place. These so-called "sketches" seem to represent the models for mankind that Prometheus created out of clay.

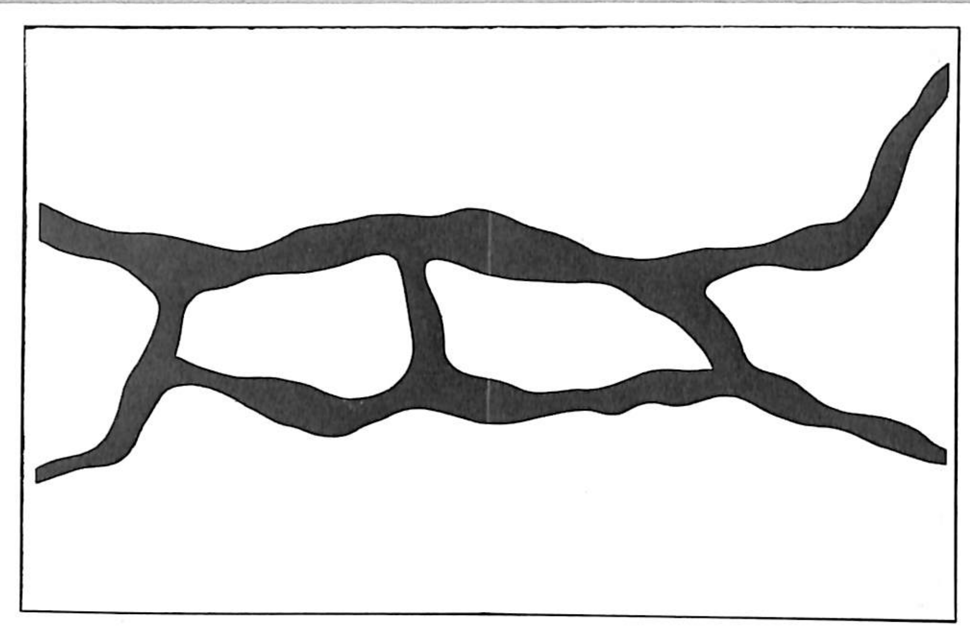
Inglés, nacido 1898

El escultor Henry Moore no era particularmente activo como grabador en el momento en que fué invitado a ilustrar el Prométhée de Goethe. Tenía, no obstante, un renombre considerable después de la Segunda Guerra Mundial y era uno de los varios artistas famosos solicitados por editores ansiosos de explotar la nueva conciencia cultural de ambos lados del Atlántico por el "boom" económico de posguerra. Moore era un dibujante prolífico y había también aprendido una forma de grabar que se prestaba a su técnica de dibujar con crayones. Básicamente creaba colografías dibujando sobre hojas de plástico transparente que podían ser fotografiadas y luego impresas. Para la litografía, sus dibujos fueron transferidos a planchas de zinc. Así podía preparar él mismo las separaciones de colores, pero aunque las litografías resultantes eran algo más planas y carecían de la tactilidad casi imperceptible de la litografía directa, capturaban sin embargo su sentido distintivo de la forma y del color.

Las figuras nobles parecidas a estatuas que aparecen en las ilustraciones tienen colores aplicados en los tonos de antiguas arenas. Moore presenta formas semejantes a sus esculturas en un ambiente surreal desértico, objetos de terracota craqueandose que parecen estar al punto de desintegrarse en el clima hostil de un lugar desconocido. Estos llamados "bosquejos" parecen representar los modelos de barro que creó Prometeo para la humanidad.

Prométhée by Johan Wolfgang von Goethe, translated by André Gide. (Paris), Henri Jonquières, P.A. Nicaise (1951). 14 lithographs, 15 x 11" (38.0 x 27.9 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Prométhée por Johan Wolfgang von Goethe, traducido por André Gide. (Paris), Henri Jonquières, P.A. Niçaise (1951). 14 litografías, 15 x 11" (38.0 x 27.9 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



JEAN ARP

French, 1887-1966

Jean Arp was a co-founder of the European Dada movement in 1916. He later joined the Surrealist group associated with André Breton, but found more affinity with the abstract artists during the 1930s than with the constantly bickering Surrealists. Nevertheless, Arp did not abandon his interest in the transcendent nature of form and often composed collages from randomly torn and placed bits of paper. In his Dreams and Projects he wrote, "Our acts are those of dreamers, of enigmatic swimmers.... Our words are scraps." The short text followed by 28 woodcuts, each titled with Arp's customary brevity, presents a compendium of his thoughts and forms. As a lifelong poet (his first published writing appeared several years before his art was exhibited), he seems compelled to describe the complex imagery of dreams in verbal form. The so-called "projects" of the book are distilled shapes that, with the aid of a short title ("Snake Geometry" above), function as inspirations for dreaming or imagining.

The woodcuts in Dreams and Projects float on the white sheets. They relate to three different methods of finding form that Arp practiced since his Dada days: torn bits of paper made into compositions by dropping them; wood reliefs of flat planks cut with a jigsaw; ink blots joined together. Only the relief style, usually in biomorphic forms, is exactly translated into woodcuts. The torn papers are indicated by white jagged linear shapes on a black ground, and the ink drawings translate into woodcut as loose meanders across the page. In each manner, however, Arp retained the nature of his medium as only a sculptor who respected material would.

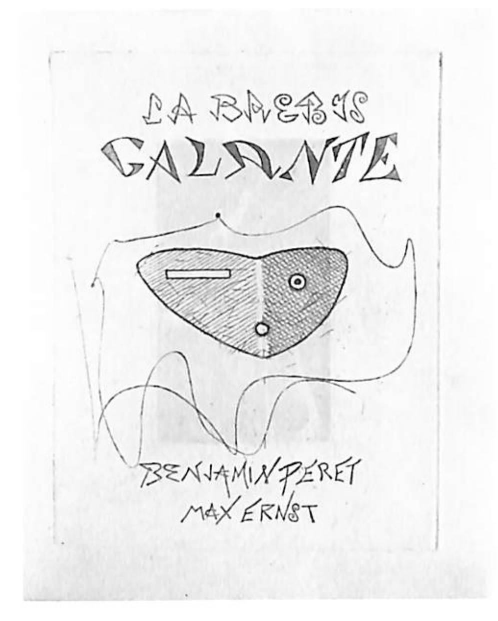
Dreams and Projects by Jean Arp. New York, Curt Valentin (1952). 28 woodcuts, 11¼ x 9" (28.5 x 22.9 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Francés, 1887-1966

Jean Arp fue co-fundador del movimiento Dadaísta europeo en 1916. Más tarde se integró al grupo surrealista asociado con André Breton pero encontró más afinidad con los artistas abstractos durante los 30s que con los Surrealistas que se peleaban constantemente entre ellos. Sin embargo, Arp no abandonó su interés por la naturaleza trascendental de la forma y muchas veces componía collages de pedazos de papel rotos y colocados al azar. En sus Dreams and Projects dice: "Nuestros actos son los de soñadores, de nadadores enigmáticos—nuestras palabras son fragmentos rotos." El texto breve seguido por 28 xilografías, cada una titulada con la brevedad acostumbrada de Arp, presenta una recopilación de sus pensamientos y de sus formas. Como poeta de toda la vida (su primer escrito apareció varios años antes de que fuera exhibido su arte) parece impulsado a describir las imágenes de sueño en forma verbal. Los llamados "proyectos" del libro son formas destiladas que, con la ayuda de un título corto ("Geometría de serpientes" arriba), funcionan como inspiración para soñar e imaginar.

Las xilografías en Dreams and Projects flotan sobre las hojas blancas. Se relacionan a tres métodos diferentes de encontrar la forma practicadas por Arp desde su época dadaísta: pedacitos rotos de papel convertidos en composiciones al caer; relieves de tablas de madera cortadas con sierra de vaivén; manchas de tinta unidas. Solamente el estilo en relieve, generalmente en formas biomórficas, está traducido a la xilografía. Los papeles rotos son indicados por formas lineares dentadas sobre un fondo negro y los dibujos en tinta se traducen a la xilografía como serpentinas sueltas cruzando la página. No obstante, Arp retuvo de cada uno de estos estilos la naturaleza de su medio como sólo lo hubiera podido hacer un escultor que respetaba su material.

Dreams and Projects por Jean Arp. Nueva York, Curt Valentin, (1952). 28 xilografías, 11¼ x 9" (28.5 x 22.9 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



MAX ERNST

French, born Germany, 1891-1976

One of the first Dadaists and later a foremost Surrealist, Max Ernst continued throughout his life to follow the inspiration of dream and chance. From the beginning birds occupied a central position in his collection of motifs from the subconscious. In his early collages of nineteenth-century wood-engravings Ernst often mixed together birds and other animals, usually predatory, in the strange, illogical manner of dreams. He continued to insert pre-printed passages into his work, and such areas added a time-past context to the confusion of irrational forms. In the early 1930s Ernst began to sculpt, transforming into bronze some of the impossible beings of his subconscious. The facial characteristics of some of these works relate to shamanist masks of primitive cultures, and the head that decorates the title-page of La Brebis Galante seems to refer to such a source.

Benjamin Peret was closely tied to André Breton and the Surrealist movement. He wrote in an automatist style, that is, allowed his subconscious to order the subjects and word selection of his work. Literary automatism is filled with descriptive references and puns, so Peret's title La Brebis Galante (The Courteous Sheep) evokes the "La Brebis Galeuse" (The Black Sheep). Ernst's title mask is of a lamb, but the illustrations within the text are combinations of lines and scraps of pre-printed material that seem to extend the stream of conscious writing on the opposite page.

Francés nacido en Alemania, 1891-1976

Uno de los primeros Dadaistas y más tarde un Surrealista principal, Max Ernst continuaba durante su vida a guiarse por la inspiración del sueño y del azar. Desde el principio, los pájaros ocupaban una posición central en su colección de motivos venidos del inconciente. En los primeros collages de xilografías del siglo diecinueve, Ernst muchas veces mezclaba los pájaros con otros animales, principalmente los de rapiña en la manera extraña e ilógica de los sueños. Continuaba a intercalar pasajes impresos de antemano en su obra y estas áreas daban un contexto de tiempo pasado a la confusión de formas irracionales. En los primeros años de los 30s, Ernst empezó a esculpir, transformando en bronce algunos de los seres imposibles de su inconciente. Las características faciales de algunas de estas obras tienen una relación con las máscaras chamanísticas de culturas primitivas y la cabeza que decora la página titular de La Brebis Galante parece referirse a una de estas fuentes.

Benjamin Peret estaba muy estrechamente ligado a André Breton y el movimiento Surrealista. Escribía en el estilo automatista, es decir que permitía que el inconciente ordenara los temas y la selección de palabras en su obra. El automatismo literario está repleto de referencias descriptivas y juegos de palabras asi que el titulo de Peret, La Brebis Galante, evoca "La Brebis Galeuse" (La oveja negra). La máscara de la página titular de Ernst es de un cordero pero las ilustraciones dentro del texto son combinaciones de líneas y fragmentos de material pre-impreso que parecen extender la escritura automática a la página opuesta.

La Brebis Galante by Benjamin Peret. (Paris, Les Editions Premières, 1949). 3 etchings, 9⅛ x 7½" (23.1 x 19.0 cm). The Museum of Modern Art, New York.

La Brébis Galante por Benjamin Peret. (Paris, Les Editions Premières, 1949). 3 aguafuertes 9⅛ x 7½" (23.1 x 19.0 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



YVES TANGUY

American, born France, 1900-1955

Tristan Tzara, often dubbed the father of Dada, was the author of many books illustrated by artists in the first half of this century. The Dadaists Arp and Ernst were frequent collaborators, and artists as different as Gris, Laurens, Masson, Matisse and Miró were among those who decorated plays, poems and other examples of Tzara's Surrealist literary creations. L'Antitête was the title Tzara gave to groupings of his writings. The precious, small sets of books of this title issued by Bordas in 1949 contains Monsieur Aa l'Antiphilosophe, Le Désésperanto and Minuits pour Géants. The texts appeared in a version of L'Antitête published in 1932 with a frontispiece by Picasso. In the present set they are illustrated by Max Ernst and Joan Miró. The small volume of Minuits pour Géants has characteristic plates by a third Surrealist, Yves Tanguy.

As the Surrealists matured into a distinctive movement they drew younger artists to them. Tanguy really learned to be a painter through his association with the Surrealists, since he had had no formal training before he was drawn toward their philosophy in 1925. Like them he found inspiration in the work of de Chirico, but he soon cast aside the recognizable object that was central to the metaphysical painter's compositions. Tanguy's forests of curved, softly molded forms, often compared to coral reef formations or the strange bare landscapes of Brittany, maintained the illusion of real in the imaginary that was central to Surrealism. In his contribution to this publication Tanguy has created a series of miniature settings into which Tzara's myriad images may journey.

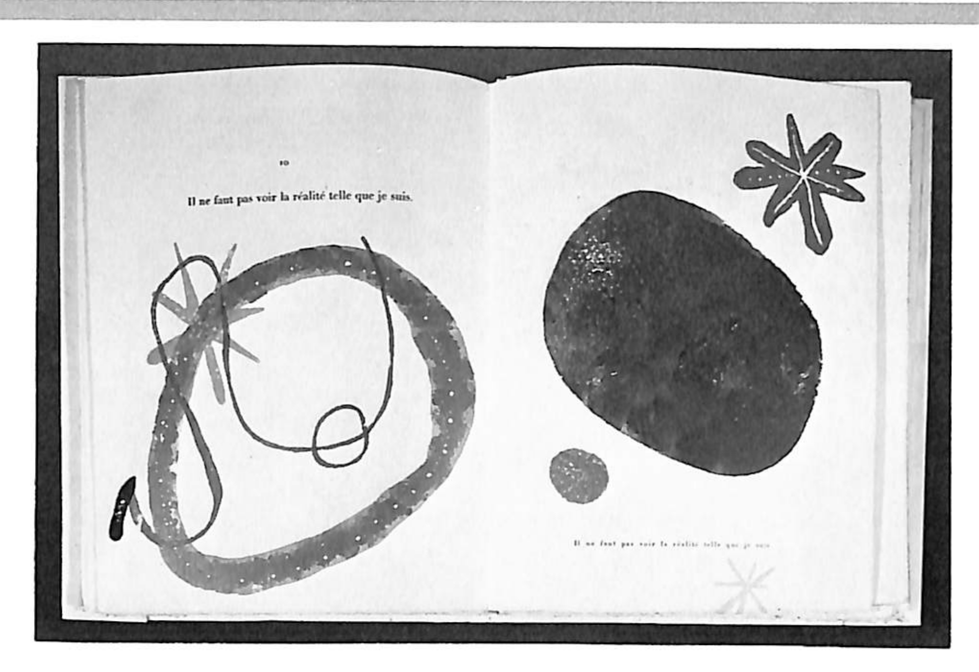
L'Antitête by Tristan Tzara, volume II, **Minuits pour Géants.** (Paris), Bordas, 1949. 7 hand-colored etchings, 5½ x 4⅜" (14.0 x 11.1 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Norteamericano, nacido en Francia, 1900-1955

Tristan Tzara, muchas veces llamado el padre del Dadaísmo era el autor de muchos libros ilustrados por artistas en la primera mitad del siglo. Los Dadaístas Arp y Ernst eran colaboradores frecuentes y artistas tan diferentes como Gris, Laurens, Masson, Matisse y Miró estaban entre los que decoraron obras de teatro, poemas y otros ejemplos de las creaciones literarias surrealistas de Tzara. L'Antitête era el título que Tzara había dado a grupos de sus escritos. Los preciosos y pequeños juegos de libros con este título publicados por Bordas en 1949 contienen Monsieur Aa l'Antiphilosophe, Le Désésperanto y Minuits pour Géants. Los textos aparecieron en una versión de L'Antitête publicada en 1932 con un frontis grabado por Picasso. En el presente juego están ilustrados por Max Ernst y Joan Miró. El pequeño volumen, Minuits pour Géants tiene planchas características de un tercer surrealista, Yves Tanguy.

Mientras que los Surrealistas maduraban para convertirse en un movimiento distintivo atraían a artistas más jóvenes. Tanguy realmente aprendió a ser pintor a través de su asociación con los Surrealistas, puesto que no había tenido ningún entrenamiento formal antes de ser atraído por su filosofía en 1925. Como ellos, encontraba inspiración en la obra de de Chirico pero él pronto descartó el objeto reconocible que era central en las composiciones del pintor metafísico. Los bosques de formas curvas blandamente moldeadas que fueron comparadas muchas veces a las formaciones de arrecifes de coral o a los extraños paisajes desnudos de Bretaña mantenían la ilusión de lo real en lo imaginario central al Surrealismo. En su contribución a esta publicación, Tanguy creó una serie de ambientes en miniatura dentro de los que las millares de imágenes de Tzara pueden viajar.

L'Antitête por Tristan Tzara, tomo II, **Minuits pour Géants.** (Paris), Bordas, 1949. 7 aguafuertes con color aplicado a mano, 5½ x 4⅜" (14.0 x 11.1 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



JOAN MIRO

Spanish, born 1893

Perhaps the greatest contrast between books illustrated during the 1920s and 1930s and those of the post-World War II years is found in the use of color. The predominance of color in French livres de luxe in the 1940s and 1950s was due to several reasons, but mainly to the conjunction of artists important enough to offset the extra costs of printing in color and fine printers capable of helping the artist carry out the complex technique of realizing their compositions in color. Many of the most colorful books were done in lithography, but by far the most brilliant efforts were those of Matisse (who did not himself make the pochoirs after his cut-paper maquettes for Jazz) and Miró, whose innovative woodcuts for A Toute Epreuve are nothing less than scintillating.

Miró had completed an exceptionally handsome set of color lithographs for Tristan Tzara's text Parler Seul (printed between 1948 and 1950 by Mourlot, the great French lithographer) before he began to work with the incomparable etching printer, Jacques Frélaut, on the woodcuts for A Toute Epreuve. After many trials and errors, using a variety of materials attached to woodblocks as well as the cut wood itself, the artist and printer devised a stunning way of book decoration. The enchanting images and typography weave in and out, never repeating the same format, always mutually stimulating. The surreal poetry of Eluard and the fantastic beings of Miró stretch the imagination in a way that neither could do alone.

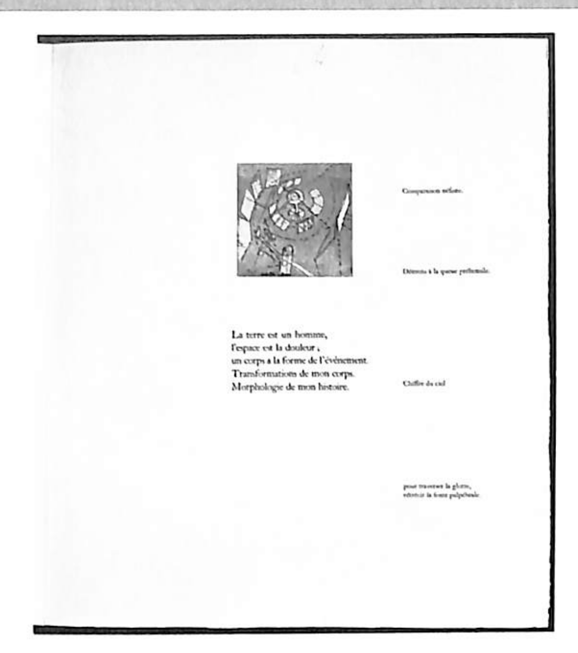
Español, nacido 1893

Quizás el contraste más grande entre los libros ilustrados en los 20s y 30s y los de los años después de la Segunda Guerra Mundial se encuentra en el empleo del color. El predominio del color en los libros de lujo franceses en los 40s y los 50s se debía a varias razones pero mayormente a la conjunción de artistas que eran bastante importantes como para justificar los gastos adicionales de imprimir a color y de impresores capaces de ayudar al artista a llevar a cabo la técnica compleja de realizar sus composiciones a color. Muchos de los libros de colores más vivos se hicieron en litografía pero los esfuerzos más brillantes eran los de Matisse (quien no hizo más él mismo los pochoirs después de las maquetas de papel recortado para Jazz) y Miró de quien las xilografías innovadoras para A Toute Epreuve son nada menos que deslumbrantes.

Miró había terminado una serie excepcionalmente bella de litografías a color para el texto de Tristan Tzara, Parler Seul (impreso entre 1948 y 1950 por Mourlot, el gran litógrafo francés) antes de que empezara a trabajar con el incomparable impresor de aguafuertes, Jacques Frélaut en las xilografías para A Toute Epreuve. Después de muchos intentos y muchos errores, utilizando una variedad de materiales conectados con los bloques y también la misma madera cortada, el artista y el impresor inventaron una manera impactante de decorar libros. Las imágenes encantadoras y la tipografía se entretejen sin repetir nunca el mismo formato, siempre mutuamente estimulantes. La poesía surreal de Eluard y los seres fantásticos de Miró extienden los límites de la imaginación de una manera que ninguno de los dos hubiera podido lograr solo.

A Toute Epreuve by Paul Eluard. Geneva, Gérald Cramer (1958). 79 woodcuts, 12⅝ x 9¾" (32.0 x 24.8 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of Mr. and Mrs. Walter Bareiss.

A Toute Epreuve por Paul Eluard. Ginebra, Gerald Cramer (1958). 79 xilografías, 12⅝ x 9¾" (32.0 x 24.8 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo del Señor Walter Bareiss y Sra.



SEBASTIAN ANTONIO MATTA ECHAURREN

Chilean, born 1912

Matta was one of the last to join the Surrealists during their final years as a distinctive movement. He had studied architecture in Chile before going to Paris, where he worked as an architect in Le Corbusier's office in the early 1930s. He turned to painting and the Surrealists in 1937, and with many of the group, he found a haven during World War II in New York, where he developed his unique apocalyptic style. He began to introduce strange anthropomorphic figures into his science-fiction spaces, and subsequent work, both in painting and in etching, has been dominated by these creatures. During the 1960s he became a prolific printmaker, illustrating books and producing thematic sets of prints in portfolios. Increasingly, as unrest gripped the young, Matta's prints became politicized. In 1968 he was one of the foremost painters to put his imagery and printmaking talent at the service of the student revolution.

Like many of the Surrealist painters Matta has written in an automatist, Surrealist idiom, as well. This book pairs such a text with images of space machinery and aliens. Matta's technique of etching utilizes soft-ground for the smudged lines and chalk-like spread of color. Granular passages of color drift across figures and objects, giving an appearance of timeless transition.

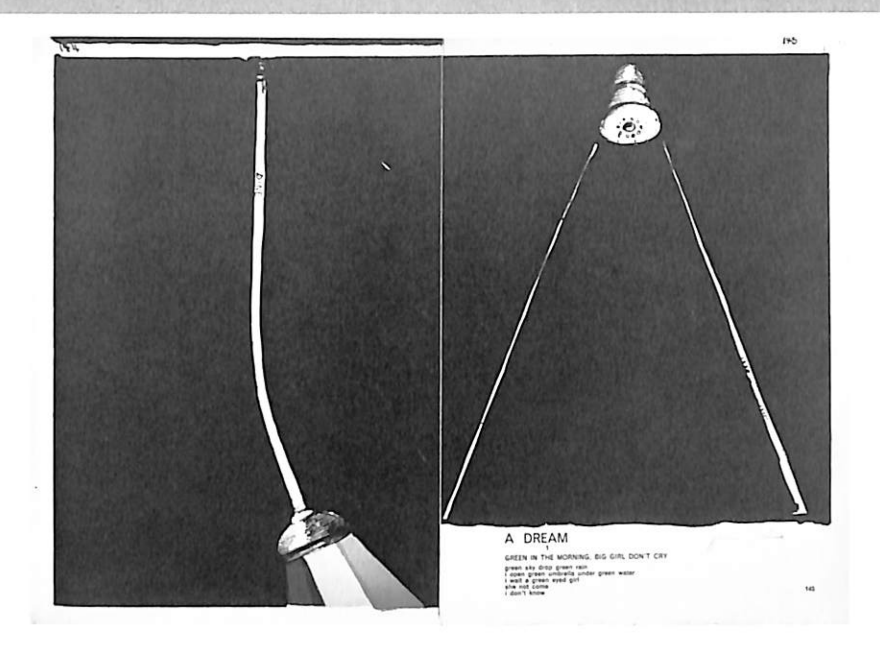
Chileno, nacido 1912

Matta fue uno de los últimos a integrarse a los Surrealistas en sus últimos años como movimiento distintivo. Había estudiado arquitectura en Chile antes de ir a Paris donde trabajó como arquitecto en la oficina de Le Corbusier en la primera parte de los 30s. Se acercó a la pintura y a los Surrealistas en 1937 y con muchos del grupo encontró asilo en Nueva York donde desarrolló su estilo apocalíptico único. Empezó a introducir figuras antropomórficas extrañas en sus espacios de ciencia ficción y la obra posterior, tanto la pintura como el grabado ha sido dominada por estos seres. Durante los 60s se convirtió en un grabador prolífico ilustrando libros y produciendo suites temáticos de grabados en portafolios. Mientras que la inquietud tomaba posesión de la juventud los grabados de Matta se politizaban cada vez más. En 1968 fue uno de los primeros pintores a poner sus imágenes y su talento como grabador al servicio de la revolución estudiantil.

Como muchos de los pintores Surrealistas, Matta ha escrito en un lenguaje automatista y surrealista también. Este libro une un texto de este tipo con imágenes del espacio extraterrestre, las máquinas y los seres extraterrestres. La técnica de aguafuerte de Matta utiliza una base de resina (soft-ground) para obtener las líneas borrosas y tiznadas y la dispersión del color como si fuera de tiza. Areas granuladas de color nublan figuras y objetos produciendo un aspecto de transición sin tiempo.

Come detta dentro vo significando by Matta. Lausanne, Editions Meyer, 1962. 19 etchings, 18⅛ x 15" (46.0 x 38.1 cm). The Museum of Modern Art, New York, Inter-American Fund.

Come detta dentro vo significando por Matta. Lausanne, Editions Meyer, 1962. 19 aguafuertes, 18⅛ x 15" (46.0 x 38.1 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo Inter-Americano.



1¢ LIFE

Various Artists

When the Chinese poet Walasse Ting began in the early 1960s to distribute lithographic metal plates to his friends, he had already made several lithographs himself. A few of his long-time comrades in Europe, members of the post-war European expressionist movement COBRA, such as Jorn and Alechinsky, had long experience in printmaking, and early in the 1960s Sam Francis had made a few lithographs with Emil Matthieu in Zurich. Few of the American artists who accepted Ting's invitation to illustrate his anthology of poems had made lithographs, much less color ones. The efforts of many of the American artists are, for the most part, the first to present the Pop Art image in printed form. Unlike the cameo-like etchings in a multi-volume overview of post-war art, Arturo Schwarz's International Avant-Garde (1962), the prints of Indiana, Warhol, Dine, Oldenburg, Lichtenstein and Wesselmann in 1¢ Life are spirited and full of the brash confrontation that characterized Pop Art.

Ting's poems are full of slang, sex and an artful inability to write without an oriental accent. Brightly skipping from one subject to another, Ting's word-pictures have immediate parallels with the images of both the Expressionist and Pop artists, although there are no true illustrations of his subjects. In the tradition of many 20th Century illustrated books, Warhol's image of Marilyn Monroe's lips enhances and extends Ting's poetic image of the "Jade White Butterfly."

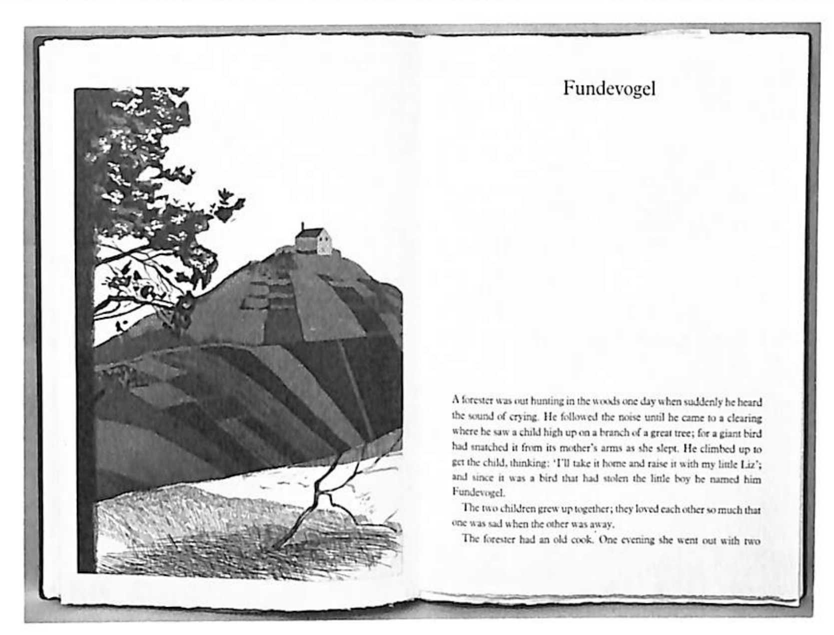
Varios Artistas

Cuando el poeta chino Walasse Ting empezó en la primera parte de los 60s a distribuir planchas litográficas de metal a sus amigos, ya había hecho varias litografías él mismo. Algunos de sus viejos camaradas en Europa, miembros del movimiento europeo post expresionista, COBRA, tales como Jorn y Alechinsky habían tenido una larga experiencia con el grabado y, temprano en los 60s, Sam Francis había hecho algunas litografías con Emil Matthieu en Zürich. Pocos de los artistas norteamericanos quienes aceptaron la invitación de Ting de ilustrar su antología de poemas habían hecho litografías y mucho menos litografías a color.

Las obras de muchos de los artistas norteamericanos son, en su mayoría, las primeras que presentan la imagen Pop en forma impresa. A diferencia de las aguafuertes parecidas a cameos que se ven en el panorama presentado en el libro de arte de posguerra, Vanguardia Internacional (1962) de Arturo Schwarz, los grabados de Indiana, Warhol, Dine, Oldenburg, Lichtenstein y Wesselmann en 1¢ Life son briosos y llenos de la confrontación temeraria que caracterizaba el Pop. Los poemas de Ting estan repletos de argot, sexo y una incapacidad astuta de escribir sin acento oriental. Alegremente saltando de un tema a otro, las imágenes de palabras de Ting tienen paralelos inmediatos con las imágenes de los Expresionistas y los artistas Pop, aunque no hayan ningunas ilustraciones verdaderas de sus temas. En la tradición de muchos de los libros ilustrados del Siglo veinte, la imagen de Warhol de los labios de Marilyn Monroe destaca y extiende la imagen poética de Ting de la "Mariposa de Jade Blanco."

1¢ Life by Walasse Ting. Bern, E. W. Kornfeld, 1964. 62 lithographs. 16¼ x 11½" (41.3 x 29.2 cm). The Museum of Modern Art, New York, gift of the author.

1¢ Life por Walasse Ting. Berna, E. W. Kornfeld, 1964. 62 litografías. 16¼ x 11½" (41.3 x 29.2 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York, regalo del autor.


Fundevogel

A forester was out hunting in the woods one day when suddenly he heard the sound of crying. He followed the noise until he came to a clearing where he saw a child high up on a branch of a great tree; for a giant bird had snatched it from its mother's arms as she slept. He climbed up to get the child, thinking: 'I'll take it home and raise it with my little Liz'; and since it was a bird that had stolen the little boy he named him Fundevogel.

The two children grew up together; they loved each other so much that one was sad when the other was away.

The forester had an old cook. One evening she went out with two

DAVID HOCKNEY

British, born 1937

A selection of children's fairy tales presents an unusual subject for an elegant book illustrated with fine etchings. David Hockney's six stories from the Grimm brothers are presented in a deluxe format that is reminiscent of Picasso's Ovid, and both books are, indeed, keepsakes rather than utilitarian volumes of familiar stories. Hockney's delicate, classical etchings and aquatints do illustrate the scenes, characters and events of the tales, but in his uniquely dry, detached style. The personages of the Grimm's make-believe world are sequestered in an airless space and their confinement emphasizes the unreal. In this book, too, there are vast landscapes, made up of heavily crosshatched lines, that lead the eye and imagination into the enchantment of each story.

One of the few mid-twentieth-century artists to have maintained a figurative style that has remained valid since the early years of Pop Art, the British painter David Hockney has focused his work on contemporary society in some of its most artificial environments. It is possible to equate the nearly somnambulant inhabitants of Hockney's California paintings with the fictional princesses and witches in his fairy-tale illustrations.

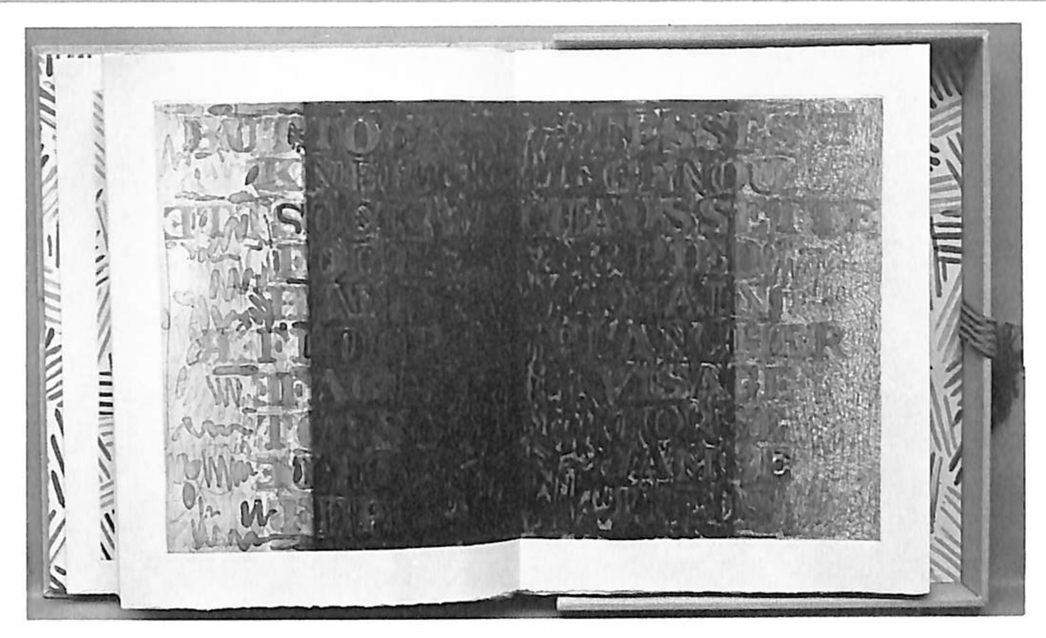
Británico, nacido 1937

Una selección de cuentos de hadas para niños presenta un tema poco usual para un libro ilustrado con aguafuertes finos. Los seis cuentos de los hermanos Grimm de David Hockney son presentados en un formato de lujo que es reminiscente del Ovidio de Picasso y ambos libros son, en realidad, recuerdos antes que tomos utilitarios de cuentos familiares. Las aguafuertes y aguatintas delicadas y clásicas de Hockney ilustran las escenas, los personajes y los acontecimientos de los cuentos pero en su estilo seco, desprendido y único. Los personajes del mundo fantástico están secuestrados en un espacio sin aire y su cautiverio acentúa lo irreal. También en este libro hay varios paisajes compuestos de líneas entrecruzadas que ayudan a que el ojo y la imaginación entren en el encanto de cada cuento.

Uno de los pocos artistas de la mitad del siglo veinte que mantuvo un estilo figurativo que ha permanecido válido desde los primeros años del arte Pop, el pintor británico David Hockney, ha enfocado en su obra la sociedad contemporánea en algunos de sus ambientes más artificiales. Es posible comparar los habitantes casi sonámbulos de la California de las pinturas de Hockney con las princesas y brujas de ficción en sus ilustraciones de cuentos de hadas.

Six Fairy Tales from The Brothers Grimm. London, Petersburg Press, 1969. 39 etchings, 17⅞ x 12⅛" (45.5 x 30.8 cm). Lent by the publisher.

Six Fairy Tales from The Brothers Grimm. London, Petersburg Press, 1969. 39 aquafuertes, 17⅞ x 12⅛" (45.5 x 30.8 cm). Prestado por el editor.



JASPER JOHNS

American, born 1930

At the suggestion of a friend, Jasper Johns and Samuel Beckett were invited to create a book together. Johns was already well acquainted with Beckett's writing and the author knew something of the American artist's painting, but they had not met nor had Johns ever illustrated a book. After the initiation of the project by Vera Lindsay, Johns asked that Beckett's text be one that was unpublished, resulting in the selection of a group of essays written in French in 1972. Beckett's further contribution was to rewrite the essays in English, and both versions appear in the book (the titles have different meanings, though both are equivalent references to inadequacy).

Johns chose to use fragments of a four-panel painting also executed in 1972 as the basis for his illustrations. The panels of cross-hatching and flagstones are repeated as endpapers as well as varied for single illustrations. The fourth panel, containing wax casts of fragments of a body, is used as a whole for several plates but also is dismantled so that separate fragments appear as the first etching of each of the five essays. Below one of these fragments is a stencil-lettered title, and this, as well as words applying to the other parts of the body, are brought together in the double-page etching that separates the French and English versions of Beckett's first essay. This essay is devoted to a search from birth for self, and as the narrator tries to bridge the gap between himself and his perception of himself, so Johns places the words for human parts in mirrored relationship to each other.

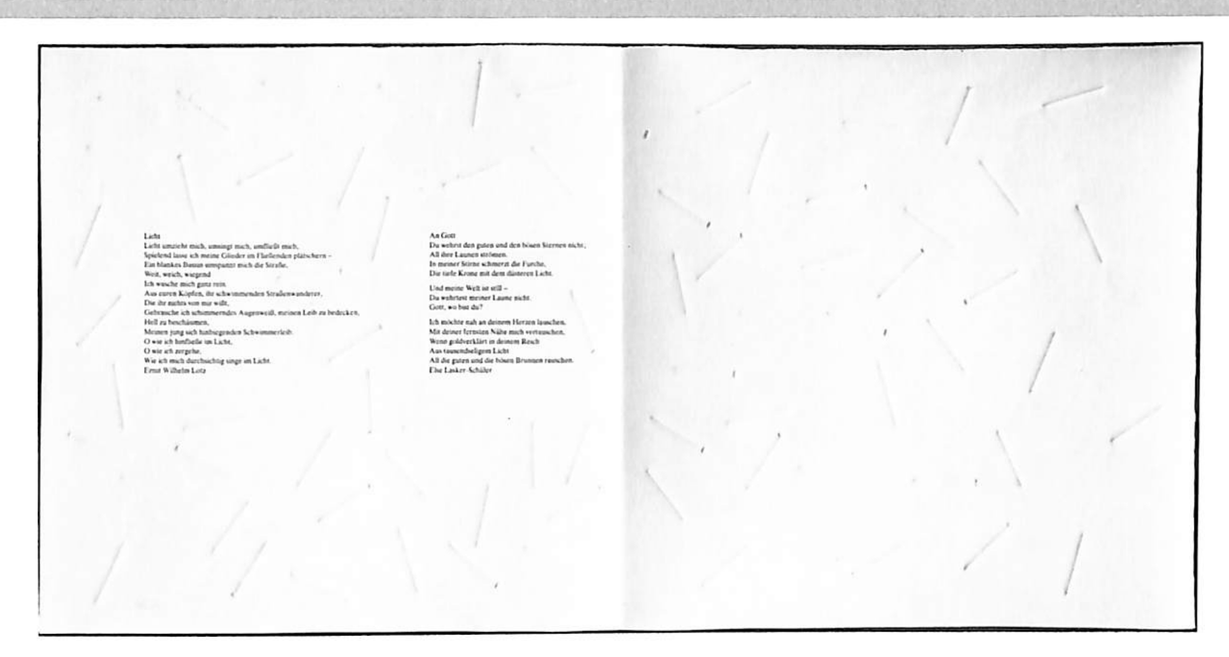
Norteamericano, nacido 1930

A sugerencia de un amigo, Jasper Johns y Samuel Beckett fueron invitados a crear un libro juntos. Johns estaba ya bien familiarizado con la obra de Beckett y el autor sabía algo de la pintura del artista norteamericano pero no se habían conocido y Johns no había nunca ilustrado un libro. Después de la iniciación del proyecto por Vera Lindsay, Johns pidió que el texto de Beckett fuera uno que no había sido publicado antes, que resultó en un grupo de ensayos escritos en francés en 1972. La siguiente contribución de Beckett fué la de escribir los ensayos en inglés y ambas versiones aparecen en el libro (los títulos tienen significados diferentes, aunque ambos tengan referencias equivalentes a la insuficiencia).

Johns escogió utilizar fragmentos de una pintura y cuatro paneles también ejecutados en 1972 como base de las ilustraciones. Los paneles de rayas cruzadas y baldosas se repiten como hojas de fin de capítulo variadas para ilustraciones separadas. El cuarto panel que tiene impresiones en cera de fragmentos de un cuerpo, está utilizado en su totalidad en varias planchas, pero también es desmantelado y distintos fragmentos aparecen como el primer aguafuerte de cada uno de los 5 ensayos. Debajo de uno de estos fragmentos hay un título con letras en stencil y éste, junto con palabras que se refieren a otras partes del cuerpo, se unen en el aguafuerte de doble página que separa las versiones en inglés y en francés del primer ensayo de Beckett. Este ensayo está dedicado a una búsqueda del yo desde el momento de nacer y mientras que el narrador trata de cerrar la distancia entre él y su percepción de sí mismo, Johns coloca las palabras que describen las partes del cuerpo humano en una relación de espejo y reflejo.

Foirades (Fizzles) by Samuel Beckett. London, Petersburg Press, S.A., 1976. 33 etchings, and aquatints. 13 x 10" (33.0 x 25.4 cm). Lent by the publisher.

Foirades (Fizzles) by Samuel Beckett. Londres, Petersburg Press, S.A., 1976. 33 aguafuertes y aguatintas 13 x 10" (33.0 x 25.4 cm). Prestado por el editor.



GUNTHER UECKER

German, born 1930

One of the liveliest associations of artists in Europe in the early 1960s, Gruppe Zero, was made up of three German artists. Heinz Mack was concerned with vibration and made moving sheets of punctured or pressed aluminum that presented optical effects that were both dazzling and productive of vertigo. Otto Piene used light and fire to create both performances and two-dimensional objects that also were meant to have visual aftereffects of some intensity. Gunther Uecker, the final member of the group, hammered nails into canvas, painted all white: the cast shadows of numerous nails in weaving rows tricked the eye.

The large-scale book Vom Licht, a selection of quotations on light from traditional and well-known sources, is another volume that has been totally designed by the artist. It could not be otherwise since Uecker's patterns of nails, nail heads and punctures which cover the surface of each page surround, in ways evocative of each text,the quotation chosen. Because the words and sentences fall into patterns unique to the style of the writing, they too determine the composition of the page. The uninked, embossed patterns pick up in their shadows varying tonalities that enliven pages that are simply black and white.

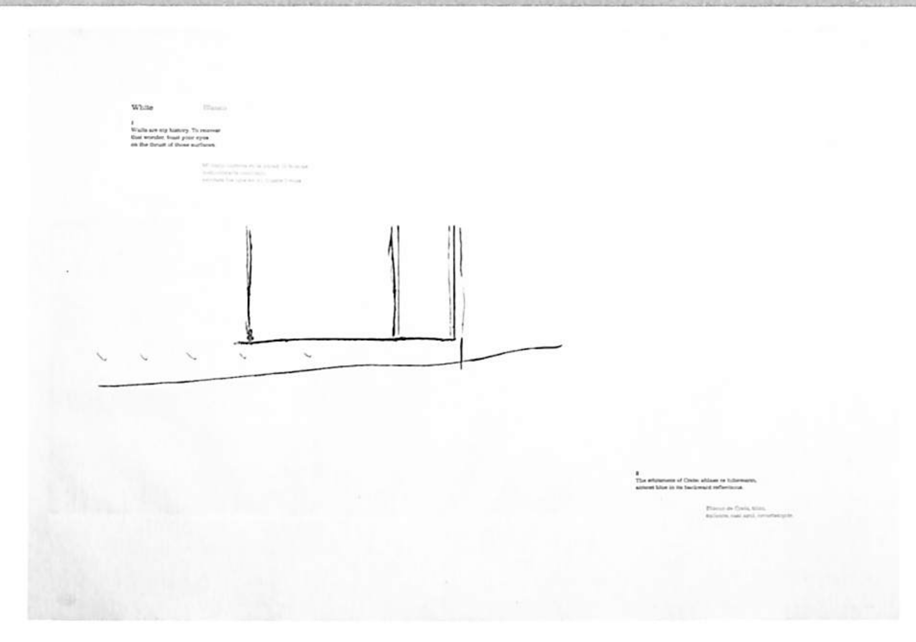
Alemán, nacido 1930

Una de las asociaciones de artistas más vitales de Europa en la primera parte de los 60s, Gruppe Zero, estaba compuesta de tres artistas alemanes. Heinz Mack estaba preocupado con la vibración e hizo hojas en movimiento de aluminio perforado o prensado que presentaban efectos ópticos que producían tanto deslumbramiento como vértigo. Otto Piene utilizaba la luz y el fuego para crear tanto acciones como objetos bi-dimensionales también con el propósito de producir efectos posteriores de alguna intensidad. Gunther Uecker, el último miembro del grupo, martillaba clavos en la tela toda pintada de blanco: las sombras proyectadas de numerosos clavos en filas entretejidas engañaban al ojo.

El libro de grande escala, Vom Licht es una selección de citaciones sobre la luz de fuentes tradicionales y conocidas y es un ejemplo del volumen totalmente diseñado por el artista. No podía ser de otra manera, puesto que los diseños de Uecker de clavos, cabezas de clavo y perforaciones que cubren la superficie de cada página rodean, en maneras que evocan cada texto, la citación escogida. Como las palabras y las frases caen en diseños característicos del estilo particular del escrito, ellas también determinan la composición de la página. Los diseños recogen en sus sombras tonalidades variadas que hacen vivir las páginas simplemente blancas y negras.

Vom Licht by various authors. Heidelberg, Galerie Rothe, 1973. 12 embossings, 20 x $20\frac{1}{16}$" (50.8 x 50.9 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Vom Licht por varios autores. Heidelberg, Galerie Rothe, 1973. 12 intaglios, 20 x $20\frac{1}{16}$" (50.8 x 50.9 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



ROBERT MOTHERWELL

American, born 1915

The poem A la Pintura is primarily Rafael Alberti's ode to the glories of color. Divided into sections on single colors (blue, black, red and white), each stanza places the theme in a context that presents varying aspects and perceptions of the particular color. It is evident throughout the poem that Alberti knows about painting and, indeed, he had hoped to become a painter before it was clear that his calling was poetry. Much of A la Pintura refers to the colors of specific artists: Murillo blue, Manet blue, etc., so that the painter, what is painted, and the sense of paint are glorified simultaneously.

With A la Pintura, Robert Motherwell has moved his "open" style of composition from his customary giant canvases to rather large unfolded sheets of paper. Carefully preserving the rhythm of the poem, the artist has designed each page to include his etched image and the appropriate stanzas in English and Spanish. Some of the etchings have been placed so that if their sheets were folded the effect of the window-like passages would be destroyed. Thus, each sheet is, in effect, a separate print which contains type in two colors and an etching that responds to the directions of the text by emphasizing its coloristic mood. Motherwell's choice of Alberti's poem, first published in 1946, gave him the opportunity to pursue a new technique, aquatint, at the workshop of Universal Limited Art Editions. Tatyana Grosman, who directed the firm and had published Motherwell's since 1961, was also eager for him to create a book. As with several of her prior productions, she did not insist upon a traditional format and, in fact, preferred the artist to conceive the total form of the undertaking. Therefore, and after years of experimentation, A la Pintura appears as a series of folio sheets in a large wood case, its window-glass top opening upon one of the most beautiful sequences of visual and literary images of our century.

Norteamericano, nacido en 1915

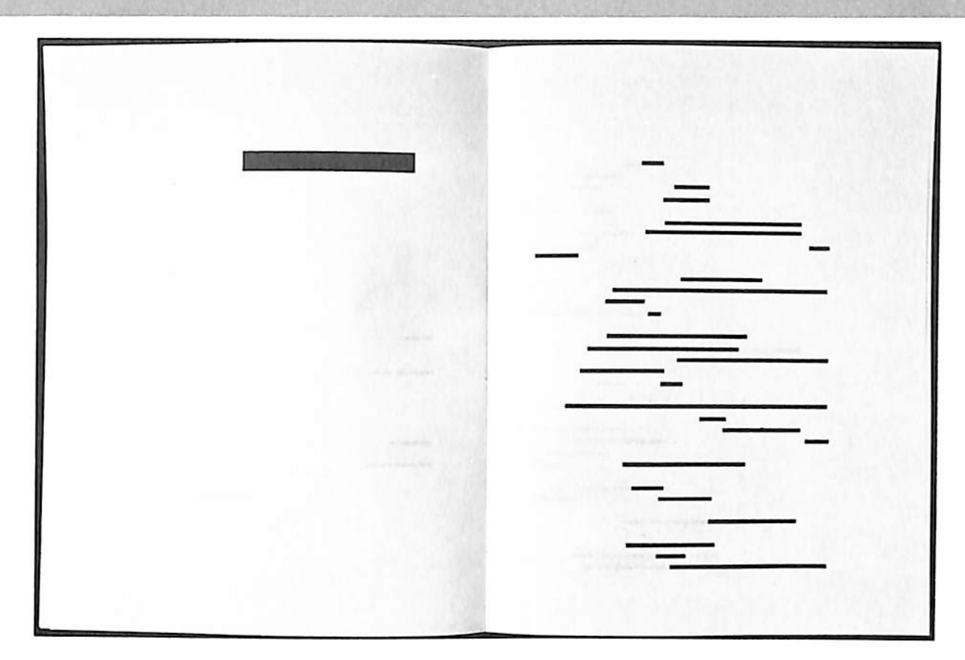
El poema A la pintura de Rafael Alberti es principalmente la oda de Alberti a la maravilla del color. Dividido en secciones sobre colores individuales (azul, negro, rojo y blanco) cada estrofa pone el tema en un contexto que presenta aspectos y percepciones variadas de ese color particular. Es evidente a través del poema que Alberti conoce la pintura, y, en realidad, había querido hacerse pintor antes de que se hizo claro que su meta era la poesía. Una gran parte de A la pintura se refiere a los colores de artistas específicos: azul de Murillo,azul de Manet, etc. así que el pintor, lo que pinta y el sentido de la pintura son simultaneamente glorificados.

Con A la pintura, Robert Motherwell ha trasladado su estilo "abierto" de composición de sus telas gigantes acostumbradas a hojas de papel bastante grandes sin doblar. Cuidadosamente preservando el ritmo del poema, el artista ha diseñado cada página para incluir su imagen al aguafuerte y las estrofas apropiadas en inglés y español. Algunas de las aguafuertes han sido colocadas de tal forma, que si sus hojas fueran dobladas el efecto de entradas como ventanas sería destrozado. Así que cada hoja es, en efecto, un grabado separado que contiene tipografía en dos colores y un aguafuerte que responde a las instrucciones del texto subrayando su ambiente colorístico.

La selección por Motherwell del poema de Alberti publicado primero en 1946 le dió la oportunidad de investigar una nueva técnica, el aguatinta, en el taller de Universal Limited Art Editions. Tatyana Grosman quien dirigía la empresa y había publicado los grabados de Motherwell desde 1961 también aspiraba a crear un libro. Como con varias de sus producciones anteriores, no insistió en un formato tradicional y, en realidad, prefería que el artista concibiera la forma total de la empresa. Así que, después de años de experimentación, A la pintura aparece como una serie de hojas de folio en una caja grande de madera, su tapa de vidrio de ventana abriéndose sobre una de las secuencias mas bellas de imágenes visuales y literarias de nuestro siglo.

A la Pintura by Rafael Alberti. West Islip, New York, Universal Limited Art Editions, 1972. 21 etchings and aquatints, 25¾ x 38" (65.4 x 96.5 cm). Lent by the artist.

A la Pintura por Rafael Alberti. West Islip, New York, Universal Limited Art Editions, 1972. 21 aguafuertes y aguatintas, 25¾ x 38" (65.4 x 96.5 cm). Prestado por el artista



MARCEL BROODTHAERS

Belgian, 1924-1976

Among the multitude of art forms that vied for attention in the 1960s were several that required a rejection of the traditional methods of viewing the artist's product. Conceptual Art often did away completely with the art object, while Earth Art generally could only be appreciated through documentation, since the art work itself was physically remote or inaccessible. Documentation in the forms of photographs, drawings, maps, typewritten instructions, handwritten notes, etc., became artwork. It was an integral part of this sort of activity that made art out of ideas about what art is. In many cases the only art products remaining from such activities were books, and these artist's books or "bookworks" were totally created by the artist to convey visual documentation about a temporal or never-to-be materialized artwork.

Marcel Broodthaers was a Belgian artist who made many books, occasionally in the form of exhibition catalogs that were associated with museum-style environmental artworks. Subjecting a theme or class of objects to the type of examination, presentation and, even, exploitation that museum curators undertake in exhibitions was a way for Broodthaers to focus on the meaning of objects in art. In his book purporting to be a publication of Mallarmé's Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (A throw of dice never will abolish chance), the artist offers a typically French-designed paperback, but inside the lines of poetry have become black lines of lengths and widths that vary according to the original text. Having selected this early example of "visible" or "concrete" poetry, in which type face and line placement were interlocked with the rhythm and meaning of the text, Broodthaers has heightened awareness of both the original object and our historical consciousness of it by eradicating its own literary (or artistic) content.

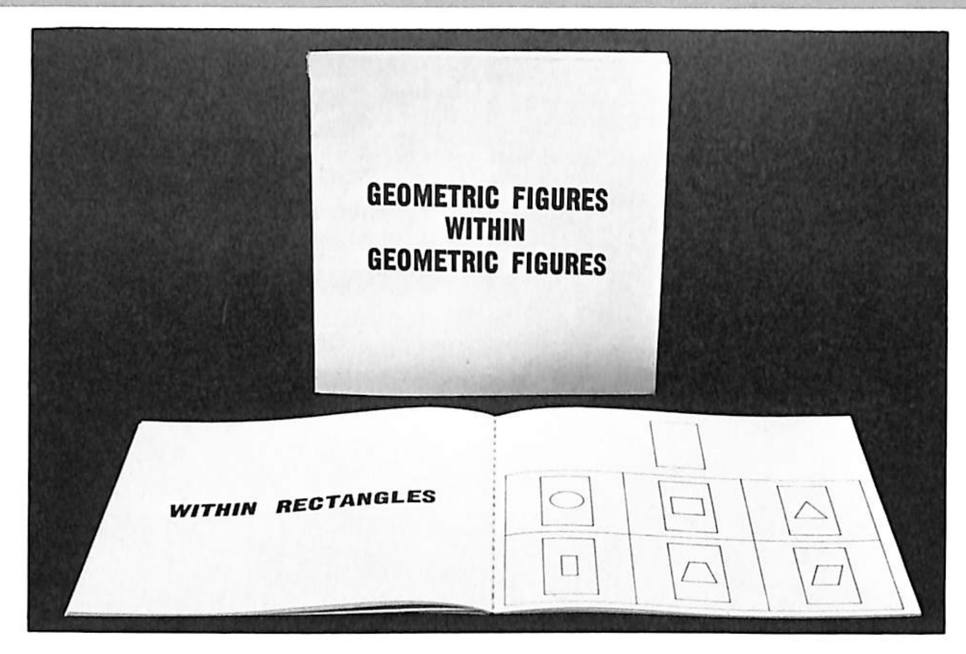
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Antwerp, Galerie Wide White Space; Cologne: Galerie Michael Werner, 1969. Offset, 12¾ x 9¾" (32.4 x 24.7 cm). The Museum of Modern Art, Mrs. Alfred R. Stern Fund.
Magie: Art et Politique. Paris, Multiplicata, 1973. Offset, 8¼ x 5⅞" (15.0 x 21.0 cm). The Museum of Modern Art, New York.
A Voyage on the North Sea. London, Petersburg Press (1974). Offset, 5⅞ x 7" (15.0 x 17.8 cm). Lent anonymously.

Belga, 1924-1976

Entre la multitud de formas artísticas que competían por la atención del público en los 60s había varias que necesitaban el rechazo de las maneras tradicionales de ver el producto del artista. El arte conceptual muchas veces eliminaba completamente el objeto de arte mientras que la obra misma estaba remota o inaccesible. La documentación en forma de fotografías, dibujos, mapas, instrucciones escritas a máquina, notas escritas a mano, etc. se convirtieron en obras de arte. Era una parte integral de este tipo de actividad que hizo arte basándose en las ideas de lo que es el arte. En muchos casos los únicos productos que quedaban de actividades como éstas eran libros, y estos libros de artista o libros-obra eran totalmente creados por el artista para transmitir documentación visual sobre una obra de arte en proceso efímero o que nunca sería materializada.

Marcel Broodthaers era un artista belga que hizo muchos libros, algunas veces en forma de catálogo de exposición, que estaban asociados con obras de arte en proceso de ambientación para museos. Sometiendo un tema o una clase de objeto al tipo de examinación, de presentación y aún de explotación que los conservadores de los museos emprenden en exposiciones, era una manera en que Broodthaers podía enfocar el significado de los objetos en el arte. En un libro que pretendía ser una publicación de Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Mallarmé, el artista ofrece un libro de tapa blanda típico del diseño francés, pero dentro, los versos se han convertido en líneas negras de medidas que varían según el texto original. Habiendo seleccionado este ejemplo de poesía visible o concreta en que la tipografía y la colocación de los versos estaban entrelazados con el ritmo y el sentido del texto, Broodthaers ha intensificado la conciencia tanto del objeto original como de nuestra conciencia histórica de él al erradicar su contenido literario o artístico.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Amberes, Galería Wide White Space; Coloña: Galería Michael Werner, 1969. Offset, 12¾ x 9¾" (32.4 x 24.7 cm). Museo de Arte Moderno, Fondo Señora de Alfred R. Stern.
Magie: Art et Politique. Paris, Multiplicata, 1973. Offset, 8¼ x 5⅞" (15.0 x 21.0 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.
A Voyage on the North Sea. London, Petersburg Press (1974). Offset, 5⅞ x 7" (15.0 x 17.8 cm). Prestado anónimamente.



SOL LEWITT

American, born 1928

Clearly, the books of Sol LeWitt are far removed from the illustrated books previously discussed. Most obvious is the lack of running text; the image is everything. Yet, there is a sequence that follows the concept of each book and its individual parts, much as an epic poem first announces the theme and then is divided into verses and stanzas. LeWitt utilizes the book form partly because of its imposition of one-direction movement; thus the visualization of his statements proceeds without any need to establish further order. In general, a single book is devoted to the graphic description of a set of statements or directions. Simple concepts of linear and geometric structure become, through their placement in type on a page, recipes for realization in some form. Equally viable as plans for wall drawings and sculptures, the execution of both left by the artist to the hands of others, the concepts in books become guides to the transformation of two-dimensional and four-dimensional space. The booklets not only present the variations in graphic construction required by the directions, but present them sequentially as a development.

Although the present group of books are all produced on the offset press in the large editions possible through mass, high-speed printing, LeWitt has created several volumes of etchings. These quite limited editions of dozens of etched pages, bound tightly together so that their sequence is not disturbed, present an added tactile quality to the artist's concept that cannot be equalled in the offset books. LeWitt probably was not aware that his etched lines produced this subtle effect that extends the enjoyment of his pure geometric compositions to the sightless.

Four Basic Kinds of Straight Lines. London, Studio International, 1969. Lent anonymously.
Arcs and Lines. Lausanne, Editions des Masson; Paris, Yvon Lambert, 1974.
Lines & Color. Zurich, Annamarie Verna; Bari, Marilena Bonomo; Basel, Rolf Preisig, 1975.
Geometric Figures within Geometric Figures. Boulder, University of Colorado, 1976.
Geometric Figures & Color. New York, Abrams, 1979.
The four above: Offset, 8 x 8" (20.3 x 20.3 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Norteamericano, nacido 1928

Está claro que los libros de Sol LeWitt están lejos de los libros ilustrados ya discutidos. Lo más obvio es que falta un texto seguido. La imagen es todo. Sin embargo, hay una secuencia que sigue el concepto de cada libro y sus partes individuales, como un poema épico, primero anuncia el tema y después se divide en versos y estrofas. LeWitt utiliza la forma del libro parcialmente porque ésta impone el movimiento en una sola dirección. Así que la visualización de sus declaraciones procede sin ninguna necesidad de establecer otro orden. En general, cada libro está dedicado a la descripción gráfica de una serie de declaraciones e instrucciones. Conceptos sencillos sobre la estructura linear y la geometría se convierten, por la impresión tipográfica sobre la página, en recetas para la realización en una forma. Igualmente útil como los planos para murales y esculturas, cuya ejecución deja el artista en manos de otros, los conceptos en libros los convierten en guías para la transformación del espacio de dos y de cuatro dimensiones. Los libritos presentan no solamente las variaciones en la construcción gráfica que piden las instrucciones, sino que también las presentan en secuencia como un desarrollo.

Aunque el presente grupo de libros estén todos impresos en offset en grandes ediciones de distribución masiva, LeWitt ha hecho varios tomos de aguafuertes. Estas limitadas ediciones de docenas de grabados bien encuadernados para que su secuencia no se cambie dan una calidad tactil al concepto del artista que no puede ser igualado en ningún libro offset. LeWitt probablemente no se daba cuenta de que sus lineas al aguafuerte producían este efecto sutil que extiende el goce de sus composiciones puramente geométricas a los ciegos.

Four Basic Kinds of Straight Lines. London, Studio International. 1969, prestado anónimamente.
Arcs and Lines. Lausanne, Editions de Masson; Paris, Yvon Lambert, 1974.
Lines and Color. Zürich, Annamarie Verna; Bari, Marilena Bonomo; Basilea, Rolf Preisig, 1975.
Geometric Figures within Geometric Figures. Boulder, University of Colorado, 1976.
Geometric Figures and Color. New York, Abrams, 1979.
Los cuatro mencionados: Offset, 8 x 8" (20.3 x 20.3 cm). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

BIBLIOGRAPHY

Anthoniz, Michel. Hommage à Tériade. Exhibition catalog. Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1973.
Basel, Kunsthalle, and Bern, Verlag Kornfeld und Cie. Sol LeWitt Graphik 1970-1975. Exhibition catalog. Basel and Bern, [1975].
Bloch, E. Maurice. Words and Images: Universal Limited Art Editions. Exhibition catalog. Los Angeles: UCLA Art Council, 1978.
Celant, Germano. Book as Artwork, 1960/72. London: Nigel Greenwood, 1972.
Düsseldorf, Kunstmuseum. Buch & Bild. Exhibition catalog. Düsseldorf, 1970.
Garvey, E. M. The Artist and the Book 1860-1960. P. Hofer, intro. Boston: Museum of Fine Arts, 1962.
Garvey, E. M., and Wick, Peter A. The Arts of the French Book 1900-1965. Dallas: Southern Methodist University Press, 1967.
Hempstead, New York, The Emily Lowe Gallery and Hofstra University Library. The Book Stripped Bare. Exhibition catalog. Hempstead, New York, [1973].
Hugues, Jean. 50 Ans d'édition de D-H. Kahnweiler. Exhibition catalog. Paris: Galerie Louise Leiris, 1959.
Munich, Galerie Heiner Friedrich. Marcel Broodthaers: Editionen (1964-1975). Exhibition catalog. Munich, 1978.
Skira, Albert. Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris. Geneva: Editions Albert Skira,m 1946.
Skira, Albert. Vingt Ans d'activité. Geneva: Editions Albert Skira, 1948.

BIBLIOGRAFIA

Anthoniz, Michel. Hommage à Tériade. Catálogo de exposición. Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1973.
Basilea, Kunsthalle y Berna, Verlag Kornfel und Cie. Sol Lewitt Graphik 1970-1975. Catálogo de exposición. Basilea y Berna, (1975).
Block, E. Maurice. Words and Images: Universal Limited Art Editions. Catálogo de exposición. Los Angeles, UCLA Art Council, 1978.
Celant, Germano. Book as Artwork, 1960/72. London: Nigel Greenwood, 1972.
Düsseldorf, Kunstmuseum. Buch & Bild. Catálogo de exposición. Düsseldorf, 1970.
Garvey, E. M. The Artist and the Book, 1860-1960. P. Hofer, introducción. Boston: Museum of Fine Art, 1962.
Garvey, E. M., and Wick, Peter A. The Arts of the French Book 1900-1965. Dallas, Southern Methodist University Press, 1967.
Hempstead, New York, The Emily Lowe Gallery and Hofstra University Library, The Book Stripped Bare. Catálogo de exposición. Hempstead, New York, [1973].
Hugues, Jean. 50 Ans d'édition de D-H. Kahnweiler. Catálogo de exposición. Paris: Galerie Louise Leiris, 1959.
München, Galerie Heiner Friedrich. Marcel Broodthaers: Editionen (1964-1975). Catálogo de exposición. München, 1978.
Skira, Albert. Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris. Ginebra: Ediciones Albert Skira, 1946.
Skira, Albert. Vingt ans d'activité. Ginebra: Ediciones Albert Skira, 1948.

Photographs reproduced in this volume have been provided by the owners or custodians of the works indicated in the captions unless noted below.

Photography credits:

Kate Keller, Staff Photographer of The Museum of Modern Art, New York: 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53.
Rolf Petersen, New York: 47.
Adolf Studly: 38.
Soichi Sunami: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 45.

Las fotografías reproducidas en este volumen han sido proporcionadas por los dueños o encargados de las obras tal como se indica en las leyendas de las fotografías, o como se señala más abajo.

Procedencia de las fotografías:

Kate Keller, Staff Photographer, The Museum of Modern Art, New York: 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53
Rolf Peterson, New York: 47
Adolf Studly: 38
Soichi Sunami: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 45

INDEX INDICE